目　录

译者前言 …………………………………………………… (3)

中文版序 …………………………………………………… (7)

前　言 ……………………………………………………… (11)

第一章　理　论 …………………………………………… (15)

以往关于音乐经验的本质的看法(15)——音乐情感反应的本质与存在的证据(20)——情感心理学理论(27)——与音乐体验有关的情感理论(38)——音乐的意义(49)

第二章　期待与学习 ……………………………………… (61)

风格:正式的考虑(63)——风格与社会过程(80)——预备的一套(94)——学来的习惯和预备的一套(99)——自动的态度和自动的反应(101)

第三章　模式感知的原则:良好继续法则 ………… (106)

一般的考虑(106)——基本的概念和系统阐述(110)——模式感知的原则(115)

第四章　模式感知的原则:完成和结束 ……………… (154)

一般的考虑(154)

第五章　模式感知的原则:形态的弱化 ……………… (185)

形态的性质(185)——形态的弱化(188)——一致性(191)——极小的差别(207)——织体(214)

第六章　证据:演奏和调性组织的偏离………………（228）
证据的性质(228)——演奏与偏离(230)——
装饰(237)——调性与偏离(250)——
第七章　证据:同时发生的和连续发生的偏离 ……（271）
同时发生的偏离(272)——连续的偏离(287)
第八章　想象过程、内涵和心境评注 …………………（298）
想象过程与感情经验(298)——内涵(300)——
心境(308)——心境和内涵在感情经验中的作用
(311)——内涵、心境和美学理论(312)

译者前言

《音乐的情感与意义》不是从哲学角度而是从心理学角度，不是从作曲家创作音乐的角度而是从欣赏者的审美经验的角度来探讨音乐的情感和意义问题的。《新格罗夫音乐与音乐家辞典》在关于本书作者伦纳德·B.迈尔的条目中写道："他因为在《音乐的情感与意义》一书中阐述的有关音乐的意义的理论而最为著名，……六十年代，在美国，迈尔关于音乐的解释，最为广泛地被接受。"本书出版三十多年来，作为西方音乐美学代表性著作之一，在美国十分流传，许多大学把它作为音乐美学、音乐分析学甚至音乐教育学的重点读物之一。本书现已译成波兰文及塞尔维亚—克罗迪亚语出版。

本书作者伦纳德·B.迈尔(Leonard B. Meyer，1918—　)美国著名音乐美学家、理论家和文化史家，宾夕法尼亚大学本雅明·弗兰克林音乐与人文学科教授，曾荣获美国文理科学学会会员、美国科学促进会会员等荣誉称号。作者先后在芝加哥大学、宾夕法尼亚大学、密执安大学等处任教，并曾被邀请在加利福尼亚大学、斯坦福大学、印第安那大学等作过声誉很高的系列讲座。除本书外，他已出版的著作有：《音乐的节奏结构》(1960，与G. W.库珀合作，已译成日文出版)，《音乐、艺术与观念——二十世纪文化中的样式与预言》(1967，已译成朝鲜文出版)，《音乐的解释：文章与考察》(1973)，《风格与音乐：理论、历史和意识形态》(1989)。此外还在美国国内外刊物上发表论文及音乐评论文章数十篇。

二十世纪，特别是第二次世界大战以后，西方，尤其是在美国，哲学领域中经验主义盛行，理性主义相对削弱，心理学各种流派蓬勃发展。美学界摒弃了过去思辨的、形而上学的对“美”的探讨，转而重视对审美经验和艺术问题的研究。音乐美学也具有相应的转变：强调从心理学、生理学和社会学角度研究音乐；强调从音乐的事实出发研究音乐自身的规律。本书正是带有这样的时代特征。作为美国战后第一代音乐美学家，迈尔具有强烈的开创意识，他在重新审视以往音乐美学理论的基础上，一方面大胆而谨慎地吸取和运用当代认知心理学、情感心理学和格式塔心理学的最新成就，同时又坚持从音乐的实际出发。他广泛地参考和借鉴了自本世纪中期发展起来的比较音乐学及音乐分析学的研究成果，打破传统的欧洲中心论，尽可能把自己的理论建立在广阔多样的东、西方各民族音乐文化的基础上。这样作，不仅开阔了读者的视野，给音乐美学的研究带来新的气息，而且更重要的是，使得他从丰富的音乐实际中概括出来的理论更具有普遍意义。

关于音乐的意义问题，音乐界长期存在着自律论与他律论之争，本世纪以来，几乎形成僵局。这种形势迫使有创见的音乐美学家另辟蹊径去探讨音乐的本质问题。迈尔正是在这样的背景下，选择了一条将二者取长补短统一起来的路子。他首先针对自律论与他律论各自面临的难题，提出了两种意义（绝对意义与参照意义）并存的主张，并且深入细致地论证和分析了音乐的绝对意义（与自律论某些观点相似）的构成、性质和特征，及其与音乐的情感反应的关系等等。这对于人们理解和掌握音乐的形式美、音乐形式的表现意义及其在审美过程中的地位和作用问题很有启发。在这一方面，可以说，他深化了汉斯立克（E. Hanslick）理论中的合理部分，而又批评和纠正了汉斯立克的偏激的主张。对于音乐的参照意义（与他律论基本观点相似），作者是竭力为之辩护的。虽然他已经声明本书的重点放在绝对意义及其所唤起的情感反应的问题上，但是

他关于参照意义的论述是真切而富有创见的。他从理论上阐明了音乐激起人们参照性情感反应的途径及其所具有的间接、复杂和多样等特性。这样作有利于探讨他律论所面临的难题，同时又便于克服某些片面而夸张的认识。

作者认为音乐是人与人之间交流的产物，也是人与人之间交流的工具。音乐的意义存在于音乐的参加者（作曲者、演奏者）与欣赏者的交流关系之中。本书直接从音乐作品的接受者、体验者和欣赏者的角度来考察音乐的审美过程，重视音乐听众的参与意识，强调欣赏者主体所起的作用。迈尔关于欣赏过程中听众的知觉、注意、想象、期待和情感体验等心理过程的论述，以及对欣赏中的个人性及其对音乐作品内容的填充和丰富等问题的探讨，无疑对我们音乐创作、批评和音乐美学研究等领域都会有所启发。可贵的是，他的主张与六十年代才兴起的接受美学有相似之处，但又避免了后者一些走入极端的趋向。他虽然强调听众的参与和创造的作用，但他认为在整个审美过程中，起着决定性作用的仍然是音乐作品本身。

在论述音乐如何唤起人们情感反应问题时，迈尔论述了有关音乐中的期待的理论。尽管人们在欣赏过程中对这种感知现象的产生，早就有所觉察，但是把它提高到理论上并且加以比较系统的阐述，在过去音乐美学著作中还是少见的。其它关于音乐的风格、音乐的装饰、音乐的小调式等问题的论述，作者也都有他独特的见解。难怪此书出版以后，不仅受到音乐美学、心理学和美学界的好评，而且也得到民族音乐学、音乐分析学家们的欢迎。

最后，本书虽然涉及到了音乐中的两种意义的关系问题，但可惜没有展开论述，这有点美中不足。读者必然会问是否所有的乐曲都并存着两种意义？特别是对于没有歌词、没有标题的纯音乐来说，这两种意义如何并存于同一个音乐过程之中？它们之间的关系如何？人们能否通过这两种意义的相互结合、渗透、转换等去进一

步领悟乐曲的内容呢?也就是说，听众如何把握这两种意义之间的相互关系来领悟乐曲的深层意义呢？作者在本书末尾提醒人们注意的那个问题，即，如何解释一首乐曲中感情(或内涵、心境)连续的基础的问题。笔者认为这个问题实际上正是与音乐中两种意义之间的相互关系、相互作用的问题有关。当然，这就牵涉到如何进一步探讨音乐的表现与形式、音乐的情感与形式亦即音乐的内容与形式如何高度统一的问题了，而这正是音乐美学中最难对付的问题之一。

* * *

翻译音乐美学著作，对我来说，难度是相当大的，所幸在翻译过程中得到了迈尔教授的亲自指点和帮助，这对于准确地理解作者意图无疑是极有帮助的。我还要感谢钟子林、王次炤、俞人豪、陈自明、安平、尹鸿书等同志，为的是他们或同我切磋译文，或为我提供亚、非、拉音乐的知识。此外我还应当感谢北京大学出版社的江溶、冯棠及其它有关同志，由于他们的耐心审阅及承担各种繁琐的出版事务，使得这本译著能及早地与读者见面。最后，我谨以这本译著作为向第四届全国音乐美学学术座谈会的献礼，并诚挚地欢迎广大读者对它提出批评。

何 乾 三

一九九〇年九月二十三日于北京

中央音乐学院

中文版序

《音乐的情感与意义》差不多是四十年前写的。自那以后，音乐理论、心理学和美学领域已经在许多方面有了改变。因此，在写一篇新的序言时，看来很自然地要问：我仍然坚持的是什么？假如今天我来写这本书，我会改变哪些东西呢？也许回答这些问题的最简单的办法是逐章加以说明，同时也指出那些与我后来的著作有关的思想是如何发展的。

不过，首先得有一个笼统的评述。总的说来，我的思想是令人难以置信地没有什么改变。尽管我会对某些想法加以斟酌，会把更多的重要性赋予其它看法，但是，基本的论点，在我看来，仍然是恰当的。同时，这种论点得以建立起来的那个前提，已由认知心理学家们的许多令人满意的研究所证实。我想要改变的是使写作的词汇和风格更简易、清晰。

近来，心理学研究表明，第一章中展开的那个理论框架，解释音乐如何在有文化修养的听众中引起情感反应的问题，在根本上仍然是站得住脚的。不过，现在我相信，对“这样的声音”在感情上作出反应的趋势，是人类或动物本性的一种比我原来所认识到的更为根深蒂固的事实。我也感觉到，在形成式样的音乐的声音和我们的自动的或肌肉的行为之间的联系，对音乐的体验来说，比我过去写这本书时所感觉到的更为重要。另一方面，我对音乐的意义的解释，现在看来似乎太绝对了。有些音乐的关系——例如：一个三和弦本身及其内部——是有意义的，即使它们或许并不引起期待。

可是，尽管承认这种关系是有意义的，我还是要辩解说，它们并不是很有趣，或者很重要的。

我认为，第二章的大部分经受了时间的考验。经过这些年，我对于“预备的一套”的重要性，特别是关于影响人们审美反应，人们先前文化信念的力量的问题，我的感触愈来愈深。另外，我也相信，我们对音乐风格的大部分训练，是与童年时代早期产生的自动的或肌肉的经验有密切联系的。关于在“风格模式的转变”，和“风格转变与作曲家”部分所讨论的情况，我的想法有一点改变。现在看来，我曾过多地强调内部“力量”促进风格的转变，而对于文化和意识形态鼓励或阻拦风格的转化方面的重要性强调不够。因此，我首先是在《音乐、艺术与观念》(1960)然后又在新近出版的《风格与音乐：理论、历史和意识形态》(1989)中，力图改正这个对侧重点的错误的引导。

在第三至第五章中提出的理论和分析的原则，看来仍是卓有成效的。在许多例子中涉及的那些想法，已经被心理学研究所证实，后来都在《音乐的节奏结构》(与G. 库珀合作，1960)以及《音乐的解释：文章和考察》(1973)中加以详尽地阐述和扩展了。不过，对某些特殊的分析，我的确还有不同的想法。例如，我现在会对例25—27和例29作不同的节奏分析；同时我也对斯特拉文斯基的《士兵的故事》(例32—34)，以及例49—50(特别是第二、三层次)的节奏分析，存有疑虑。

关于第六、第七章，我没有什么可说的，或许以下事例除外，即对于西方音乐的小调式的性质和效果的解释(依我看来，这种解释还没有得到应有的承认)，我特别感到骄傲。关于感情、内涵和心境之间的区别(在我的书的最后一章所涉及的)，如果对音乐的反应得到了适当的理解和解释的话，那么，看来仍然是至关重要的。最近几年，关于在“内涵”部分讨论过的隐喻的重要性，已为哲学家们所强调。在《音乐的情感与意义》一书的末尾，我提醒人们注意的那

个问题，我仍然认为是对任何有关音乐的情感反应理论具有关键性意义的问题：即，在没有歌词、没有标题的一首特定的乐曲中，对于感情（或内涵、心境）连续的基础如何解释的问题。

在结束为这本书的中译本而写的序言的时候，我要感谢何乾三教授，为的是她对我的著作感兴趣；她对本书的用心思考；以及从我们的讨论和通信中我了解到的，她在翻译过程中的认真和仔细。

伦纳德·B. 迈尔

1990.7.9. 于纽约

前　言

二十世纪思想方式的多样和复杂，加上明确而紧迫地需要对态度、信息和思想的交流是怎样发生的这个问题，有一种更为灵敏和综合的理解，使得对意义的分析和对该过程的考察（由于这些过程，音乐得以交流）成为许多不同名目的研究领域的兴趣集中的重要焦点。哲学、心理学、社会学以及人类学——这里仅提到那些最直接卷入的，都已涉及到意义的问题：意义的多种多样，它们的重要性及其认识论的状况，它们的内在关系，以及交流的方式等。其它领域，诸如经济学、政治学、人文学科的各种分支，甚至自然科学，都同样直接关注这些问题。

音乐的意义及其交流的问题，由于几种原因而使人们特别感兴趣。不仅因为音乐不用语言符号，而且，至少在一定程度上，它还像一个封闭的系统那样起作用，也就是说，它不使用那些与非音乐世界的事物、概念、和人类愿望有关的记号或标记。因此，音乐所提供的意义在重要方面不同于那些由文学、绘画、生物或物理所传达出来的意义。音乐又不像一个封闭的非参照性数学体系，它被说成是传达情感意义、审美意义和纯粹智力意义的。这种抽象与具体情感和审美经验的令人困惑的结合，如果正确理解的话，或许能够对更为普遍的有关意义和交流的问题，特别是那些牵涉到审美经验的问题，产生有效的洞察力。

不过，在考虑音乐与其它各种意义和其它各种交流方式的关系之前，必须对音乐的意义及其赖以交流的过程进行仔细的考察。

因此，尽管人们期望本研究与意义、交流等较大的问题有着显而易见的联系，但是，这些问题并没有被清楚地考虑过。例如，没有尝试过涉及音乐的一般逻辑的哲学的状况——决定音乐是不是一种语言，或者音乐刺激物是不是符号或记号。

音乐与其它审美经验领域之间的关系，同样也留给读者去决定。有些地方，提到了其它审美经验模式，这样做，为的是澄清或使有关音乐过程中的某些点更明显突出，而不是建立一个普遍的美学体系。另一方面，任何人几乎不会不意识到，音乐经验的某些方面与其它类型的审美经验，特别是由文学引起的经验明显地相似。

现在研究的这个课题，虽然从上面所讨论的一般观点去进行研究，人们对它的兴趣也许并不那么短暂，但是，在音乐自身领域中来进行研究，则是必不可少的和至关重要的。

因为，若想要音乐美学和音乐评论真正从狂想、幻想和偏见的领域中摆脱出来，若要音乐分析真正超出那种使用难懂的行话的描写，那么，就必须提供比现在所能得到的更为适当的有关音乐的意义、内容和交流的某些说明。正如 I. A. 理查兹(I. A. Richards)提出的："批评的理论必须依靠的两根支柱，是对价值的说明和对交流的说明"① ——在对交流的说明中，显然就包含了交流意义的说明。

意义与交流不可能从产生它们的那个文化环境中分隔开来。离开了社会状况就既不可能有意义，也不可能有交流。对一首乐曲的文化的和风格的先决条件的理解，对分析它的意义是绝对必要的。不过，应该注意到，这种主张反过来也是正确的：理解音乐的意义及其交流的一般性质，对于恰当的风格分析，亦即对音乐史的研

---

① I. A. 理查兹(I. A. Richards)：《文学批评的原则》，纽约，哈考特·布雷斯公司，1928 年版第 25 页。虽然有关价值的判断，不可避免地在各处暗示出来，但是目前的研究，基本上只涉及对意义和交流提供一种说明。

究以及对比较音乐学的研究，也是必要的。

美学家之间的争执和辩论、心理学家的实验和理论，以及音乐学家和作曲家的思索仍然在继续，并且充分地表明，音乐的意义及交流的问题，今天还摆在我们面前。事实上，把音乐作为文科教育的一部分，对非西方音乐给予非傲慢的和严肃的考虑，以及把音乐艺术包括在有关文化历史的研究之中的企图等，已经使这个问题显得更为紧迫。正是因为这些需要，也由于先前提到的那些更为专门的音乐上的需要，致使作者不揣冒昧地试图再次研究这个领域。

本书分三个主要部分。第一章首先考察的是情感意义和智力意义的性质，它们的相互关系，以及使它们得以产生的条件；其次考察的是，在一般对音乐刺激物作出的反应中，如何把这些条件付诸实现。第二至第五章用来对社会的和心理的条件进行相当细微的考察，正是在这种社会的和心理的条件下，由于对音乐作出反应，意义出现了，交流发生了。第六和第七章，提出了来自几种文化和几种文化层次的各种不同的证据，以支持此项研究的中心前提。

由于此项研究如此放手利用了许多不同领域的成果，所以，强调这一点或许是重要的：此项研究中最深入的部分的基本理论的阐述，是从对音乐的研究中引伸出来的，而不是从美学或心理学的研究中引伸出来的。其它领域，常为原来通过对音乐和音乐过程的仔细研究而得出的结论，提供令人兴奋和鼓舞的证据。音乐以外的领域也用来使概念更加完善或者导致更为普遍的系统阐述。不过，在本书所提供的理论上的阐述中，音乐始终处于支配和主导的地位。

必须感激其他学者对本书的帮助，这种帮助是如此明显，又是如此众多，这里只能提及一些最重要的。在哲学领域中，亨利·D.艾肯(Henry D. Aiken)、约翰·杜威(John Dewey)、苏珊·朗格(Susanne Langer)以及乔治·米德(George Mead)的著作，是一种洞察

力和理解力的源泉。在心理学领域中，我明显地、大量地依靠K·卡夫卡(K. Kofka)、J. T. 麦克迪(J. T. MacCurdy)和詹姆斯·默塞尔(James Mursell)的著作。虽然音乐家和音乐学家们，特别是那些正在从事研究比较音乐学的音乐家和音乐学家们的著作，对于构成理论的系统阐述方面只有很少或者没有什么作用，但它们却是这本书的后一部分所提供的绝大多数证据的重要来源。

在准备和写作这本书的整个过程中，我从我的同事们和学生们当中，得到很有价值的劝告和鼓励。我特别要感谢格罗夫纳·库珀(Grosvenor Cooper)，为了他对我这个研究所持的观点富于同感的理解，以及许多精辟的建议；感谢查尔斯·莫里斯(Charles Morris)，为了他的有说服力的批评以及他对许多问题的精确的分析，这些问题在这项工作过程中进行过讨论；感谢诺克斯·C. 希尔(Knox C. Hill)，他帮助我编辑和剪裁原文；还要感谢奥托·冈博西(Otto Gombosi)，他慨然提供学识和智慧。

最后同样地(如传统所为)我愿衷心感谢我的夫人。因为正是她在我沮丧时鼓励我；在我怠惰时敦促我；料理家务，以使我静下心来全力写作；与此同时还尽力忍受我的许多情绪和倔脾气。

第一章　理　　论

以往关于音乐经验的本质的看法

各种文化的作曲家和演奏家们，各种各样的学派和风格的理论家们，许多持不同观点的美学家和批评家们都同意说，音乐具有意义，而且这种意义以某种方式传达给参预者和听众。这一点至少我们确定无疑，但是，是什么构成音乐的意义，又是按什么过程进行传达的呢？这已成为人们无数次和经常热烈争论的主题了。

不同意见之间存在的首要分歧是：一些人坚持认为，按照对音乐艺术作品内部所表述的关系的知觉来说，音乐的意义唯一存在于作品自身的上下文之中；而另一些人则坚决主张，除这些抽象的、理性的意义之外，音乐同样传达意义，这种意义以某种方式归之于音乐之外的概念、行动、感情状态和性格领域。让我们把前者称之为“绝对论者”(absolutists)，把后者称之为“参照论者”(referentialists)。

尽管，这两派持久地争论着，但是，看来很明显，那种绝对意义和参照意义都不是互相排斥的；它们可以，而且的确共同存在于同一个音乐作品之中，正如它们存在于一首诗或一幅画中那样。简言之，这些论争是一种走向哲学一元论倾向的结果，而不是任何意义类型之间的逻辑上的对立的产物。

因为本研究基本上涉及那些存在于音乐作品自身封闭的进程中的意义，所以需要强调，突出音乐的意义的这一方面，并不意味

着其它种意义不存在或者不重要。

相反，不同时代的许多不同文化的音乐理论和实践表明，音乐可以而且的确传达参照的意义。在东方音乐的宇宙论中，拍子、音高、节奏和调性都联系和表示概念、情感和道德品质；自中世纪以来，许多西方作曲家利用音乐象征主义来描绘行动、性格和情感；对已学过理解西方音乐的听众们的试验所提供的证据——所有这些都表明音乐能够传达参照性意义。

怀疑那种参照意义是否真实的人们，在这样的事实上建立他们的怀疑论，即：这些意义不是自然的和普遍的。当然，这种意义依靠学习而来。但是，纯粹的音乐的意义也是如此，——这个事实，将在本研究过程中变得很清楚。

其它人发现，参照意义在它们的符号中并不明确，这个事实，给授予这种意义以地位带来困难。其实，这种精确性也不是非音乐的艺术的特性，在我们对文学和造型艺术所传达的意义的理解中，许多不同层次的内涵起着至关重要的作用。

有关音乐的这种参照意义的重要性，以及试图以它为基础建立一种适当的审美经验所遇到的困难等，将在第八章进行讨论。目前，我们必须把它放在一边，并且简单说明，它不是本研究过程中我们所要涉及的主要方面。要对音乐的参照性内容的意义和交流问题作出适当的分析，需要对其本身进行专门的研究。

现在，让我们澄清第二点，即，刚才提出的有关绝对的与参照的意义之间的区别，不同于通常叫作“形式主义”与“表现主义”的区别。形式主义者与表现主义者都可能是“绝对论者”；就是说，二者可能都把音乐的意义看作基本上是音乐之内的（非参照性的）；形式主义者坚决主张音乐的意义在于对艺术作品中所表述的音乐关系的知觉和理解，而且那种音乐的意义基本上是理性的；而表现主义者会争辩说，这些相同的关系，在某种意义上能够激动听众的情绪和情感。

这点很重要，因为表现主义者的主张，常常与参照论者的主张混为一谈。因为，虽然几乎所有的参照论者都是表现主义者，相信音乐传达情感的意义，但不是所有的表现主义者都是参照论者。因此，当形式主义者，诸如汉斯立克(Hanslick)或斯特拉文斯基(Stravinsky)，在反对那种他们所认为的过份强调参照意义的主张时，已经否定了人们对音乐的任何情感反应的可能性或者联系，他们采取了一种站不住脚的主张，部分地因为他们已经混淆了表现主义与参照主义。

换言之，可以把表现主义者分为两组：绝对表现主义者和参照论的表现主义者，前者相信表现的情感意义在对音乐的反应中产生，而且它们的存在不必参考音乐以外的概念、行动，以及人类的情感状态；而后者会宣称情感表现有赖于对音乐的参照性内容的理解。

现在的看法和对过去设想的批评

现在的研究是要考察分析源于对音乐进程内在关系之理解与反应的意义的那些方面，而不是要考察由音乐的组织与音乐以外的概念、行为、特性和形势的领域之间的任何关系而来的那种意义。这里所采取的看法，承认形式主义者与绝对表现主义者双方的观点。因为，尽管参照论的表现主义者与形式主义者都涉及到音乐经验的真正的不同方面，但是，绝对表现主义者和形式主义者，实际上都从不同的但并非不相容的观点(参看第 57 页)来考虑同样的音乐过程和相似的人类经验。

笼统说来，现在的研究试图提供一种对音乐的意义和经验的分析，其中表现主义者与形式主义者的观点将予以说明，而它们之间的关系亦将变得清楚起来。

从这些不同观点的辩护者过去所提供的解释来看，他们都受某种重要弱点之苦。对那些采取了绝对表现主义者主张的人们来

说，主要难题在于他们解释不了被人们知觉到的声音样式变成了体验到的情绪和情感这个过程。事实上，奇怪的是，他们一般都避免关于情感反应的任何讨论。这个缺点导致他们双方在叙述音乐经验和有关音乐知觉的讨论中，普遍缺乏精确性。

但是，至少表现主义者已经认识到他们的主张所存在的问题。另一方面，形式主义者，或者没有发现什么问题需要认识，或者简单地转到其它方向去，无论何时，只要有可能，就企图把注意力从他们的难题转向攻击参照主义者。然而，形式主义者仍然面临着与表现主义者所遇到的非常相似的问题。也就是：对这种方式作出解释的需要和困难，在这种方式中，抽象的、非参照性的诸音的连续变得富有意义。没有解释在什么意义上，这种音乐样式能被说成具有意义，他们也发现他们自已不能指出音乐的意义与一般“意义”的关系。

最后，对于这种激起情绪和传达意义的过程未作解释，已经阻碍了两派看到他们的主张应当结合而不是相对立。因为，相同的音乐过程和相似的心理行为引起两种类型的意义；同时，假如由音乐经验的这个方面使这种多样性成为可能是可以理解的话，那么对二者都应该加以分析。

读者们已熟悉过去的音乐美学和心理学方面的研究，因此在本研究中，对这些领域中的早期著作，或许将多作注释，而不加以讨论，同时，也不会顾及许多传统的问题。之所以这样作，因为我确信那些文献中的假设与倾向已被证明无效，并在今天也站不住脚。因为那些文献已被诸如卡日丹（Cazden）①、法恩斯沃思

① 诺曼·卡日丹：《音乐的协和与不协和：一种文化的标准》，《美学杂志》1945年Ⅳ，第3—11页。

(Farnsworth)[1] 和朗格(Langer)[2] 等作家明晰地、有说服力地批评过了,只对这些早期的假设作一概要评论,看来这里有必要,希望本书的主张也能因此得以澄清。

音乐心理学自其开始,就被三种相互关联的谬误所烦扰:享乐主义、原子论和普遍主义。享乐主义是审美经验与感官愉快的混淆。正如苏珊·朗格所说:

> 赫尔姆霍兹(Helmhotz)、冯特(Wundt)、斯图姆夫(Stumpf)以及其它心理学家们……把他们的研究建立在音乐是一种令人感觉愉快的形式的假定上……这样引起一种建立在喜欢与不喜欢基础上的审美,寻求一种感觉论者关于美的定义……,但是,除了一种关于所试验的对简单声音或基本声音综合物愉快—不愉快的反应的描述之外,……这种探讨还没有吸引我们……。[3]

试图把音乐解释或理解为一种可分离的、无联系的声音,以及声音合成物的连续,是原子论者的错误。这种贫乏的成果,即使朗格夫人允许他们作这种研究,也很可能还会大大降低它的价值。因为试验愉快—不愉快反应,并不是大多数心理学家所心照不宣的那种设想:它们不是一般概念(适用于所有时间和所有地方),而是学习和经验的产物。

第三个错误,普遍主义的错误:相信反应由实验获得,否则就是普遍的、天然的和必要的。这种普遍主义者的探讨,也是与由来已久的、寻求一种物理的、类似声学的解释音乐的经验,即,按振动、音程比率以及诸如此类的东西去说明音乐的交流的企图相联

---

① 保罗·R.法恩斯沃思:《音乐心理学中的"圣牛"》,《美学杂志》1948年Ⅶ,第48—51页。

② 苏珊·朗格:《哲学新解》,纽约,门特图书公司1951年版。

③ 苏珊·朗格:《哲学新解》,第171页。

系的。

这些相同的错误也烦扰着音乐理论。只举一个例子：人们按照协和、不协和或者根据和声系列去解释西方音乐中小调的效果，已经造成胡乱推测和蹩脚理论。甚至那些不太受毕达哥拉斯的幽灵缠绕的理论，对我们理解音乐的意义和交流来说，也几乎没有什么帮助。因为，整个说来，音乐理论家们注意音乐的文法、句法而不注意它的意义以及它所引起的感情上的体验问题。

我想，今天我们对这类事情可能采取启发性稍微多一些的观点。几乎所有的人都容易进入伟大音乐这个情况，使得这件事非常明显，即，一首贝多芬交响乐并不是一种音乐香蕉甜食，一种纯粹的感官享受。格式塔(Gestalt)心理学家们的著作明确表示，理解不是一种知觉单个刺激物的问题，或者孤立的简单的声音联结的问题，而是集合刺激物进入样式，并且使这些样式相互关联的问题。最后，比较音乐学家们把我们的注意力带往其它文化的音乐，使我们逐渐意识到，西方音乐中所发展起来的那种特殊的组织，并不是普遍的、天然的，或者上帝所赐予的。

音乐情感反应的本质与存在的证据

任何有关人们对音乐的情感反应问题的讨论，从一开头就面临着这样的事实，即人们对于这种反应及其与刺激物的关系所知甚少。所有的证明，完全是建立在听众的内省报告和作曲家、演奏家及评论家们的证言的基础上的。其它有关音乐的情感反应是否存在的依据则基于演奏者与听众的行为以及伴随着音乐知觉的生理变化。尽管这种依据的份量和不同文化之间的特性，迫使我们相信的确有一种对音乐的情感反应发生了，但是它们几乎没有告诉我们任何有关反应的性质，以及音乐刺激物与在听众中所唤起的情感反应之间的因果联系。

主观证据

从柏拉图直至最近，绝大多数关于美学与音乐的意义的讨论中，除极少例外，哲学家们和批评家们都肯定他们关于音乐有能力在听众中唤起情感反应的信念。绝大多数有关音乐创作和演奏的专题论文强调情绪与情感交流的重要性。作曲家们在他们的作品中，以及通过他们在音乐总谱中所用的表情符号，已经表明了他们对音乐的感情力量的忠诚。最后过去的以及现在的听众，以明显的一致性，报告说音乐的确唤起他们的情绪和情感。

上述证据即使当其为真，它的首要难点在于，没有任何一种普遍的情感理论适合作为解释的基础，它没有产生有关刺激物引起情感反应的精确的知识。因为音乐在时间中流动，听众和评论家一般不可能确认他们所描绘的、唤起情感反应的特定的音乐过程。因此，他们往往刻划整个乐段、段落或者乐曲。因为这些缘故，反应可能是针对那些音乐组织的要素而形成的，而这些要素又往往是经久不变的。例如：节拍、一般音域、力度水平、配器和织体等。这些要素所刻划的那些精神生活领域也是相对地稳定和持续的，也就是心境和联想，而不是变化和发展着的情感反应，而这正是本研究所要涉及的。

许多混乱来自难于分清意识到的情感（或自觉感情）同心境之间的区别。涉及音乐的少数几个心理学家已经像怀德（Weld）那样，在这一点上是准确的，他注意到："我们的观察者们的报告中，把情感体验描绘得更像心境，而不像情感这个词在通常意义上所意味的那样。……情感是一时的短暂的；而心境则是相对地持久的和稳定的"。① 事实上，人们所设想的大多数关于音乐情感问题的

① H. P. 韦尔德：《音乐欣赏实验研究》，《美国心理学杂志》1912 年 XXIII，第 283 页。

研究，实际上都是涉及心境和联想问题的。

从表面上考察内省的资料不仅不能提供有关刺激物（音乐）的精确的知识，而且它们甚至不能提供有关它们所报告的反应的清楚而不含糊的信息。因为种种原因，用语言表达情感，特别是由音乐所唤起的情感，往往是靠不住的，易引入歧途。

情感主要地按照外部情境来命名和彼此区别，情感反应正是在这种外部情境中产生的。因为，撇开通常可能从偶然的联想中唤起的情境不谈，音乐不呈现外部情境，当人们听音乐的时候，对意识到的情感的描述，往往是不足信的，并使人误入歧途。假如这些材料任何一点被运用的话，必须从有关音乐刺激物与情感反应的关系的一般理论观点来进行分析和考察。

第二，必须划清由作曲家、听众或评论家所感知的情感——情感反应自身，与由音乐刺激物的不同方面所表示的感情状态之间的区别。在传统的旋律或和声程式的连结中，也许由于歌词的出现而表明的音乐的基调能够成为符号，这些符号能指明人类的情感状态（参看第 309 页及以后数页）。在巴罗克作曲家作品中所发现的关于忧伤的、快乐的、愤怒的或失望的动机，或者在阿拉伯或印度“拉格”（Rāgas）音乐中，那些特殊调式所属的感情的和道德的性质等，都是这种惯用的指示符号的例证。很可能是这种情况，即，当一个听众报告他感受到这样或那样的情感时，他相信他正在描绘的那种情感是这个乐段所真要表现的，而不是他自己曾经体验过的任何情感。

最后，即使所提交的报告是真诚的情感体验，那也易于在用语言表达的过程中，成为被窜改和歪曲的东西。因为情感状态是非常精妙的和多样的，不是我们所用的几个粗糙而标准化了的语言所能表达的。

在这方面，看来在弗农·李（Vernon Lee）、C. S. 迈尔斯（C. S. Myers）、马克斯·舍恩（Max Schoen）和其他人所作的研究中，在受

试者所提供的许多内省材料里面包含了大量的精神病学家称之为“变形”的东西。例如，一位受试者，在迈尔斯所作的实验中报告说，当她倾听一段特定的音乐选段时，她始终有“一种悠闲的感觉……就像一个人在游泳中顺流而下时一样”。① 她显然是在用象征的形式来转达不可言传的情绪。这种象征符号式的解释是精神病医生的任务，而不是音乐评论家的任务。对音乐评论家来说，这种内省仅仅表示某种反应出现了，而这种反应并非对音乐的一种特殊的必然出现的反应。因为思想和梦想经常有可能这样展现出来，而与音乐体验没有任何关系。音乐刺激物可能仅仅有一种催化功能，使反应得以发生，但在形成或确定体验方面不起控制作用，而且无处表明最终结果，除非或许情况相反(参看第八章)。

客观证据:行为

对听众的反应，同样可以客观地进行观察和研究。可见的反应一般可分为两种类型：(a)采取在行为上有着明显变化的形式；(b)采取在生理上有所变化而又不易察觉的形式。这种客观的证据，尽管它避免了用语言表达主观感觉和情感的困难，但却出现了其它困难，同样使人感到困惑。

首先，情感反应并不需要导致明显可见的行为。正如亨利·艾肯(Henry Aiken)所指出的②：我们对于审美客体的反应所专有的特征之一，正在于这样的事实，即，由于我们关于审美经验的性质的信念，我们往往抑制明显的行为。而且，作为这一点的一种重要的附属情况，应该注意到：体验到的情感或自觉感情恰恰是最强烈的，由于这个缘故，那里的情感不会导致或采取明显行为或精神上

① C. S. 迈尔斯：《音乐欣赏中的个人差异》，马克斯·舍恩编：《音乐的效果》，纽约，哈考特·布雷斯公司 1927 年版，第 14 页。

② 参看 H. D. 艾肯：《信念的审美关联》，《美学杂志》1950 年 Ⅸ，第 301—315 页。

狂想的形式(参看第29页)。一旦人们考虑到人类往往以有形的努力和身体上的行为去“排除”或者减轻情感上的紧张时,这就很清楚了。总而言之,由于缺乏这种明显的情感行为,特别在对审美刺激物的反应中,使得无论在情感反应的出现,还是它的效力方面都是毫无表示的。

再说,即使明显的行为出现了,对它进行解释也是困难的。一方面,明显行为是特别强烈的情感的紧张的产物,它往往是扩散的、笼统的和浑沌的。举例来说,激烈的争论,可能导致静止的僵持,或者狂乱的活动;哭泣可能是深沉的悲伤,或者是特别的欢乐。除非我们预先具有关于该刺激物情况的精确的知识,否则在反应的意义或者它与刺激物的关系方面这种行为都不能告诉我们任何东西。

另一方面,当情感行为的确变成有差别的时候,它倾向于标准化——成为更普遍的社会行为模式的一部分。这样,尽管刺激物情况的哲学性方面,一种美的客体正被认为倾向于抑制明显的行为,但是刺激物情况的社会性方面却允许并且不时地鼓励一定的标准化类型的感情行为。这在演奏者与听众的行为一致的时候特别明显。例如,爵士乐演奏者与他的听众具有一种社会认可的情感行为的模式;音乐会演奏者和他的听众则有另一种。两者之间的区别与其说是来自音乐的不同,还不如说是由于惯例决定的行为模式的不同(参看第36页)。

此种行为应当被看作,至少部分地被看作是一种交流的手段,而不是作为一套自然的、不由自主的反应。它不仅表明和标示适当的精神的一套,而且也是适当的(即社会可接受的)反应模式。一旦这种行为变成习惯性的,而且它在生活中很早就形成了,那么,它可能仅仅被刺激物情景的社会性方面激活起来,而不用考虑刺激物本身。简言之,如不提供有关刺激物与感情反应之间的关系的理论,仅观察行为,是不可能提供关于刺激物的性质、反应的意义或

者它们之间的关系的任何信息的。就观察者所看到的，藉以表明情感反应的确存在的行为来说，可能事实上是主体作白日梦的结果，或是对他人行为的观察和模仿的结果，或者是他关于这种行为适合于或被一定的社会形势所期待的这种信念的结果。

客观证据：生理反应

在生理学水准上，音乐引起明确的和给人印象深刻的反应。它"在脉搏、呼吸和血压方面有一种明显的作用……，〔它〕抑制肌肉疲劳的袭击，……〔而且〕对心理电流的反射有一种明显的作用……"。[①] 尽管这些变化是正常地伴随情感经验的东西，这些资料的意义却不完全清楚。这里涉及两个主要的难题。

首先，人们未能找到引起反应的音乐选段的特性或样式与所发生的特别的生理变化之间的关系。这些变化显得是完全独立于任何特殊的风格、形式、媒介或一般性格的东西。无论音乐是快是慢，激动还是镇静，器乐的还是声乐的，古典的还是爵士乐的，同样的反应都将发生。

因为调性的刺激是所有音乐刺激物中一种不变的因素，默塞尔引导人们去推断，"这样的音调"的力量可能是人们所说的引起生理变化的原因。[②]

可是，这里还有另一种不变的因素卷入人们对音乐的知觉之中，即，听众的精神态度。听众把对音乐的感情力量的明确信任带给知觉行为。甚至在听到第一个音之前，这些信念就激活意向以一种感情方式去响应，并调动预期的念动组合发挥作用。人们观察到的生理上的变化是听众精神组合的反应，而不是这种音调能够以

① 詹姆斯·L.默塞尔：《音乐心理学》，纽约，W.W.诺顿公司，1937年版，第27—28页。

② 同上，第37页。

某种神秘的和不可解释的方式直接带来这些变化，看来这种设想更为合理。因为，当精神组合与生理上的变化之间的关系已毫无疑问地被证实的时候，“这样的音调”的作用还没有被证实。（参看第95页及以后数页）。

这并不暗示一种生理学上的环境的出现——对情感的唤起是一种必要的条件——不是一种有意义的事实。这种必要条件的存在，增加了发生情感反应的可能性——这个事实，某些评论家试图去否定它。这些分析所表明的，不仅是这些生理上的调整先于情感上的调整，而且正如默塞尔会承认的那样，它们也是先于音乐的。

此外，即使刚得到的这个关于生理学的资料的意义的结论，可能是些夸张的东西，假如不是从心理学的观点，至少，从逻辑学观点看也是如此。因为，这种调整不仅伴随着感情反应，而且它们同时也明确地是那些非感情反应的伴随状态。

按照现代知识，看来很清楚，虽然生理上的调整或许是感情反应必需的附属状态，但是它们不能对这种反应表明足够的理由，而且事实上，很少给予有关感情反应与其所由产生的刺激物之间的关系的说明以什么启发。这种情况已被拉帕波特(Rapaport)清晰地总结到了：

(a)在调查材料的基础上，还没有什么东西能够明确地表明‘体验到的情感’与伴随情感的生理过程有关。还没有提供什么证明表示当情感被感觉到的时候，通常所描绘的生理过程总是存在。(b)关于情感体验的心理过程的基础，我们一无所知。不过，足够的证明已经提供出来了，既不是詹姆斯－朗格(James-Langer)理论，也不是有关丘脑下部理论来解释‘体验到的情感’的起因。(c)对与情感表现互相关联的神经系统和生物学所进行的调查是很重要的；它们对心理过程的关系表明为，‘体验到的情感’是各种感情理论的关键之点。不过，有关这种关系的知识是如此缺乏，以致有关情感对其他生理过程的影响的调查，将不得不取决于心

理学上对情感知道些什么。①

所有讨论过的客观资料有一个基本问题:就是,即使当感情的经验导致在客观上的调整(或者行为上的,或者生理上的),人们所能观察到的并不是体验到的情感,或自觉感情,而仅仅是它的附属和伴随的状态,就行为来说,往往变成标准化的,就生理上的变化来说,又不是特别针对情感的。无论如何,我们所希望考虑的,是那种在情感体验中至关重要的和最基本的东西:情感体验与艺术作品所体现的感情的特征联同出现,那就是自觉感情。

这里我们面临着进退维谷。一方面,我们所关心的那种反应是深刻地、永久地存在于主观上的,因此不可避免地,甚至最审慎的观察者的仔细审查,也难于发觉它们;另一方面我们已经发现由他们自己采取的有效的主观的资料,提供不出有关音乐刺激物、感情反应或者它们之间的关系的任何明确而不含糊的信息。这个困难只有当有效的主观的资料,包括本研究的读者和作者的反应,能按照一般的前提被考察、精选和研究,才可能解决,这种前提是关于感情体验的性质及其得以产生的过程的。

此种前提已由情感心理学理论所提供。尽管很多工作毫无疑问有待于感情理论领域去作,但是,至少关于情感反应得以产生的条件以及关于感情刺激物与感情反应之间的关系问题,看来在心理学家和精神病学家中间大体是同意的。

情感心理学理论

因为伴随着情感体验的生理上的变化,不管它多么重要,没有提供一个将感情从非感情状态中区分出来的基础,这种区分只得

① 戴维·拉帕波特:《情感与记忆》,纽约,万国大学出版社,1950年版,第21页。

从精神活动的领域中去寻找。

不过，并非所有精神的反应都是感情的反应。我们谈到平心静气地观察、镇静地审议和冷静地计算等。这些都是头脑中的非感情状态。

若是我们问，以什么来把非感情状态从感情状态中区分出来，很清楚，这种区别并不单独存在于刺激物之中。同样的刺激物可能使这个人激动起来，但并不激动另一个人。这种区别也不存在于被激起反应的个人方面。同一个人可能在一种情况下对一定的刺激物产生情感反应，而在另一种情况下就不一定如此。这种区别存在于刺激物和起反应的个人之间的关系之中。

这种关系可能首先是这样的，即，刺激物在有机体中引起一种按特殊方式去思想或行动的趋向。假如一种客体或者情景不引起趋向，那么，有机体对它是无动于衷的，就只能导致头脑中的非情感状态。

但是，即使当一种趋向已被引起，情感也可能并不产生。举例来说，假如一个习惯吸烟的人需要一支香烟，并在他的口袋里找到了一支，这里就不会有感情反应发生。要是意向已经满足，没有任何阻碍，就不会发生什么情感反应。假如，不管怎样，这个人在口袋里没找到香烟，发现家里也没有了，并且记起来商店已经关门，他在哪儿都买不到香烟了，那么他很可能就开始以一种情感方式作出反应，他将会感到焦燥、激动，进而恼怒，最后发起火来。

这就把我们引到情感心理学理论的中心上来了。就是说，当一种趋向反应被抑制或者被阻止，情感或感情就会被唤起。

支持的理论

1894年，约翰·杜威提出了此后名为情感冲突论的理论。①

在一篇题为《情感冲突论》② 的文章中，安吉尔(Angier)指出：许多观点分歧很大的心理学家们，都以或多或少修改了的形式，采用了这个一般的主张。例如：行为主义者强调激动和惶惑瓦解了作为情感行为的重要特性的行为，看来，他们是把别的观点当作内部冲突的结果的东西，作了客观的描写。但是，从行为主义的观点考察情感所遇到的困难是，正像我们所看到的，情感可能被感知而没有明显地成为公开的行为。

麦克迪的态度是精神分析的，他指出：恰恰是当本能的反应被激发时，才不会得到表现，不论在行为上，情感表现上，还是狂想方面，而这时感情是最强烈的。本能的表现不论是在行为中或者自觉的思想中受到阻碍，均将导自强化感情。换句话说，有机体的活力，一种活动的本能的过程，可能在强烈的感情被激起之前，就已被压制所阻止。③ 麦克迪的分析涉及三个阶段：(a)关于本能或趋向的神经活力的唤起；④ (b)一旦趋向受阻拦，这种活力的倾向就变得像行为或自觉的思维活动那样明显；(c)假如行为和自觉的思维活动也都被抑制，这种活力的表现就作为体验到的情感或自觉感情。当然，假如刺激物是如此强有力，以致这整个的活力不能单独由行

---

① 约翰·杜威：《情感的理论》，《心理学评论》1894年Ⅰ，第553—569页；1895年Ⅰ，第13—32页。

② R.P.安吉尔：《情感冲突论》，《美国心理学杂志》1927年XXXIX，第390—401页。

③ J.T.麦克迪：《情感心理学》，纽约，哈考特·布雷斯公司，1925年版，第475页。

④ 对麦克迪来说，“本能”这个术语，包括经过学习而得来的习惯反应。参看本书第40页。

为或感情所承受，则二者都将产生。①

显然，在有关情感理论的陈述中，侧重点的转移已经发生。杜威和他的追随者，往往强调趋向的冲突和对立是形成情感反应的原因。麦克迪以及大多数新近在这个领域工作的人们则相信：一种趋向的被阻拦或禁止则唤起感情。实际上，冲突这个概念，通过同时发生的对立唤起冲突着的趋向，可能被看作引起趋向的一种特殊的和更为复杂的原因。

这个观点在保罗汉(Paulhan)的光辉著作中已被提及，那是在1887年，几乎比杜威的系统阐述早十年，他阐述了非常深奥而微妙的有关情感的理论。“假如我们上升到人类需要的等级上，并涉及到较高层次的愿望，我们将仍然发现，当趋向醒悟到它经受抑制时，它们所引起的仅仅是感情的现象”。②

不过，更为复杂的现象可能作为这样的结果而出现：“同时，或者几乎同时发动的系统，倾向于相对立的或不同的行动，而它们双方不可能同时达到行动中的顶点，总是规定那些被利用的心理系统在强度上不要过份悬殊……。”③ 这样的情况，按照保罗汉的意见，将导致一种以惶惑和缺乏明晰为特征的情感或感情。

换句话说，在一种情况下，一种趋向被阻止，不是由于另一个对立的趋向，而是简单地由于这样的事实，即，由于某种原因，无论是物质上的还是精神上的原因，使这趋向不可能达到完成。这是前面我们所举的例子——积习很深的吸烟者的情况。另一种情况，两种不能同时实现的趋向，但几乎同时被调动起来。假如它们力量均

---

① 注意，这个分析使得艾肯论点的巨大意义明显起来了，这个论点是：我们关于审美经验性质的信念导致对明显反应的抑制，由于这种对明显行为的抑制，导致感情反应的加强。

② F. 保罗汉：《情绪的法则》，C. K. 奥格登译，纽约，哈考特·布雷斯公司1930年版，第19页。

③ 同上，第123页。

等，则各趋向将阻拦对方去完成。其结果不仅是感情作为这种抑制的产物，而且怀疑、混乱和不确定也是如此。

这个冲突的那些属于第二类的伴随状态很重要，因为它们本身可能成为后面出现的趋向的基础。因为对于人的头脑来说，这种怀疑和混乱的情况都是令人憎恶的；而且当面对它们时，头脑企图去改组它们，使之清晰和确定起来，即使这意味着放弃所有先前活跃的趋向，头脑也仍然倾向于这样作。

因此，混乱和缺乏明晰来自冲突着的趋向，它们本身可能成为产生后来的趋向的刺激物——一种要求澄清的趋向——可能脱离原来冲突着的趋向而独立。这种趋向不需要被限定在这样的意义上，即，怀疑和混乱的最终解决是指定的。假定最后的结果不是同这种刺激物状况或其它精神组合的其它方面冲突的话，这种混乱的某种解决可能比这样或那样的特殊的解决更为重要。

此外，应该注意到，不确定和缺乏明晰，不仅是冲突的趋向的产物，也是那种本身在结构上就处于混乱和模糊状态的产物。这是首要的，因为它表明一种状况，这种状况在结构上是弱的，组织上是含糊的，可能直接创造一种倾向于澄清的趋向。在这种一般化的趋向中的阻滞，倾向于澄清，也可能引起感情。

尽管情感心理学理论的主要原则已被广泛地接受，不用说，仍然有对它的批评。这些批评主要来自那些试图（尚未成功）按照纯粹心理学来解释、描述以及区分情感的人们。情感的理论，遭到反对，因为它没有告诉我们什么是情感；也没有清楚地告诉我们，在体内发生了什么，使得我们能够感觉到它。

这种异议虽然有根据，但与我们的目的无关。正像物理学家按照运用的法则，长期给磁力学下定义，只能涉及现象而不知道磁力状态的性质一样，同样，心理学家可以按照控制它运转的法则来给情感下定义，而没有按照生理学清楚地规定是什么构成感情——是什么使得感情被体验到。

感情的差别

到此为止，我们已考察到的情感是作为一般的、无差别的反应，一种情绪，它的特性和品质经常是或多或少有些相同的。虽然这个观点有大量的根据，不过很清楚，在普通谈话中，在日常生活经验中，我们的确认识到各种各样的情感状态——爱、恐惧、愤怒、嫉妒和喜悦等等。① 整个问题在于，无差别的情绪、感情本身是否存在，它们与有差别的情感经验之间的关系，以及这些差别的基础，在当前的研究中这些问题是至关重要的。因为当音乐理论家们以及美学家们发现难于解释音乐如何表示特定的情感时，他们已经发现几乎不可能去描述较少特性的感情经验的存在。

假如证据能够表明每种感情或感情类型有它自己的特定的生理上的构成的话，那么无差别的情绪，将是毫无可能的。无论如何，伍德沃思(Woodworth)在有关这个领域的工作的总结之中，使其清楚起来，就是说，并非这种情况。②

就“情感的(感情的)行为”(这个术语此后将被用以指明那明显可见的情感的行为方面)的证据来说，就更为复杂了。很多情感行为，虽然习以为常，而且表面上看来是自动的、天生的，但实际上是学来的。因为这方面的行为主要适用于作为交流的手段，它将被称为“指明的(指示的)行为”。属于这种类型的，大都是姿势性的一套，面部表情，以及伴随着情感行为的运动神经的反应。尽管指明的行为是明确地和清楚地被区别开来，但是差别并不是必要的，而且对感情本身潜在的差别也未曾表明。

① 感情的或情感的“状态”这个术语，今后将被用来指明那些已被命名的，并在广义上以一种方式或其它方式完全标准化了的情感经验。

② 参看罗伯特·S. 伍德沃思：《怎样对情感进行鉴别和分类》，雷默特编：《维腾贝格专题论丛》，伍斯特，克拉克大学出版社，1928 年版，第 224 页。

感情行为的其它方面，诸如骨骼和肌肉的调整，已被说成是自动的、天生的感情反应的伴随者。这些将被称为“情感的感应”。假定此种无意识的感应的确存在，有争议的问题是：在感情经验诸类型之间，是有差别的，这点尚未确切证明。

不过，即便情感的感应被证实是有差别的，这也无须证明或者甚至指明它们所伴随的感情也都是有差别的。因为感应是对整个情感激发情况造成的一种反应，不必是感情自身的一种产物。换句话说，更确切地是，此种自动的行为是由客观情况的特殊性质唤起的，而不是由感情自身的法则所起的作用引起的。假如是这种情况，这种感应大概是独立于感情之外的，而且在缺乏感情的情况下，作为一次指明的情感行为也可能真的会发生。

假定行为感应基本上都是无差别的，仅仅在一定刺激情况下才变得有特性；同时假定感情自身基本上是无差别的，当我们考虑到以下情况时，这些假定就会有更多的可能性：

a)情感行为愈是强烈，推测起来可能感情的刺激愈强烈，对行为的自我控制就愈少，而行为是自动的和天然的可能性就愈大。

b)感情行为愈是强烈，此种行为就愈少差别。一般说来，有力的趋向的完全抑制，就产生不集中的和少特征的活动。例如，特别的冲突，可能导致完全不动的或者狂乱的活动，而哭泣可能伴随着深沉的悲哀、极大的欢乐，或者任何其它特别强烈的情感。

c)因此，感情的行为愈自动，它就倾向于愈少差别，那么，得出这样的结论看来是合理的，即，自动反射的感应不仅不能提供理由认为感情自身是有差别的，而且这证明似乎恰恰指向相反的结论。

最后，我们自身内省的经验和他人的经验报告证明无差别情感的存在。感情，正像卡西尔(Cassirer)所讨论的那样，他写道：“艺术给予我们在所有的深度和多样性上的人类灵魂的运动。但是这些运动的形式、分寸和节奏是不能与任何单个的情感状态相比较的。我们在艺术中所感觉到的不是简单的或者单一的情感特性。它

是生命自身活动的进程。”①

关于感情本身是无差别的这个结论，并不意味着感情体验是一种脱离现实的一般性的东西。因为感情体验与感情本身是不同的，它包含有对刺激物情况的觉察和认识，这种觉察和认识总是把特定的反应着的个人和特定的刺激物牵涉在内的。

不仅按照一种特殊的刺激情景，我们开始意识到和知晓我们自己的情感，而且我们也按照这些情景去解释和描绘他人的行为。“当一个有机体处于一种导致不安或者激动的状态时，这种情景加上这种感应，给予我们某种名字或词汇，这些名字或词汇把整个情景刻划为某种特殊的情感。这种感应本身是不足以区别情感的，实际上这种情景的特性已被卷入这种区别之中了”。②

因此，当感情和情感都处于无差别状态时，感情体验是有差别的。因为它包含有对一种刺激情况的觉察和认识，这种刺激情况本身必定是有差别的。由我们命名的那些感情状态之所以被分组并命名，是因为刺激情况相似，而不是由于不同组合的感情本身的不同。爱和恐惧不是感情的不同，而是它们属于不同的感情体验。

人们意识到的刺激情况的性质，似乎也是这种差异的真正的基础。赫布(Hebb)据此区分“愉快的”和“不愉快的”情感。按照现在的分析，没有愉快的或不愉快的情感，只有愉快的或不愉快的情感体验。这对理解赫布所作的区分是重要的。

---

① 恩斯特·卡西尔：《人论：人类文化哲学引论》，纽约，双日出版社，1953 年版，第 190 页。这篇值得高度赞美的陈述像许多同类陈述一样，最终遇到一种恼人的含混，其中以一种不可捉摸的“生命自身的活动过程”来代替一种关于怎样和为什么艺术的情感不能与任何单独的情感状态相比较的明确的说明。这是有关我们目前关于情感差异问题的讨论中，正在探索的问题的一种解决办法。

② C. 兰迪斯：《情感反应研究：Ⅰ，一般行为和面部表情》，《比较心理学杂志》，1924 年Ⅳ，第 496 页。

按照赫布所说，愉快和不愉快的情感之间的区别在于，愉快的情感(或者按我们的术语来说，愉快的情感体验)总是决意的。他们依靠“先引起疑虑感，然后就消除它。”① 然而，假使情况属实，对于一种情感是愉快的还是不愉快的，我们仅仅在它们过去以后才能知道。但是，确实，我们比此时所正在体验的感情知道得更多些。情感的愉快似乎不存在于决定的事实本身，而更多地存在于对这个决定的信任——这种认识，是正确还是错误，总要有一个决定。当赫布把令人愉快引证为“适度的阻扰或者适度地引起恐惧”② 时，他似乎断言，这种控制实际上产生的作用超过了那种能区分出愉快与不愉快的情感的情景。正是控制被认为高于情景而存在。

例如，人们从空间坠落的感觉，假如对于最终的结果无任何信念或了解，将会引起高度不愉快的情感。然而，与此相似的坠落经验，像在公共娱乐场跳降落伞，或许，由于我们相信有控制存在，相信既定事物的性质，事实证明这样就有最大的愉快。

前面所进行的分析，在本研究中是真正重要的，因为它解释和描述了在对音乐的反应中所体验的无形的、非参照性的感情状态的存在及其性质。因为迄今为止，音乐作为刺激物的情况，是非参照性的，(在这种意义上来说，它并非想象、描述或者象征那些通常与人类经验有关的行动、人物、激情和概念)，没有理由期望我们的情感体验应该是参照性的。在对音乐的反应中，人们所引起的感情体验是特殊的和有差异的，但是，它们很大程度上是根据音乐刺激情况而不是根据音乐以外的刺激物③。

---

① 唐纳德·O. 赫布:《行为组织》，纽约，约翰·威利父子公司，1952 年版，第 258 页。

② 同上，第 232 页。

③ 这个陈述必须由保留条件加以限定:就它能指明或描述音乐以外的刺激物来说，音乐可以被说成唤起此种感情状态，但这一点通常是与所描绘的情景相联系的。

按照这个讨论，尽管断言(像某些人所作的那样)情感存在，这种存在是独特的、音乐的或审美的，而这种断言是错误的，但是很明显，满足于情感体验存在，而它们的确是独特的、音乐的或审美的，是可能的。① 无论如何，许多情感体验能够组合在一起，只要它们的刺激情况在某些方面相似。举例来说，音乐的感情体验，可以区分为歌剧的、管弦乐的、巴罗克的等等。但是最有意义的区别，将仍然存在于音乐的刺激这个事实之中，由此音乐的感情体验，是非参照性的。

情感的明示

尽管情感行为经常是特征少、不集中的，但它往往是有差异的和易懂的。甚至在不具备有关刺激情景的知识的情况下，自动的行为、面部表情、声音的音调以及说话的态度，不仅能够告诉我们这个人正在以感情方式作出反应，同时也告诉我们有关他的情绪的特征，或者更精确地说，有关他的感情体验的特征。

有差别的行为，正像我们所看到的，不是自动的或者需要感情本身伴随的，或者甚至感情体验本身所伴随的。自动的行为愈多，有差别的可能性就愈少。差别包含控制，控制暗含着目的。

情感的有差别的行为的目的是交流。一位正在回应中的人，有着一种感情体验，或模仿着一种体验，通过一系列的非言传的行为的标示，寻求别人意识到他的体验。因为区分此种行为的姿势和标示都是有目的的，这种行为模式将被称为“情感的明示”或“指明的行为”。②

---

① 既然情感世界不是由一系列分开的部分组成的，那么，这也是清楚的，即，一既定的听众可能感觉到，一种纯粹的音乐情感，与在现实生活中体验过的感情是可比较的，或相似的。

② “情感的表现”这个术语容易引起误解，它意味着此种行为是感情的直接的、必然的表现。

这种标示不仅在社会情景中作为暗示适当的行为来行动，而且可能，至少部分是，目的在于使其他人以一种移情的方式来响应。正如俗话所说：同病相怜。其它情感状况也是如此。我们不仅不喜欢物质上的隔离，我们还要求与他人分享我们的情感生活。而且，这种分享确实发生了。一个旁观者因为回忆起自己经验中的情景与另一个人的行为所标示的那种情况相似，可能以一种感情方式响应他回忆中的情景。虽然指明的感情行为通过坚持运用，可能变成习惯性的和自动的，以致几乎总是记起整个情感反应的一个部分，但是它基本上不需要反应的伴随物，它只被用来作为一种交流愿望的结果。

指明行为主要由于风俗和传统的不同而有差异。它使一种文化不同于另一种文化，而且同一文化中又有不同的群体。这并不意味着此种行为没有自然的和广泛流传的特征。十之八九是有的。无论如何，要记住三点：(1)没有真正的迹象表示出这里只有一种单一的自然的行为样式与一定的刺激情景相关联。当有可能选择行为模式时，文化的选择或许决定着感情标示的任何特殊模式的构成。(2)无论什么自然趋势朝向一种特殊的行为模式，都可能被更大的文化行为模式的需要所变更或抑制。(3)为了更有效地交流，甚至在自然行为被保留在情感行为的模式之中的地方，这些行为也不可避免地被整理起来，并且使其标准化。

综上所述，我们懂得并对指明行为作出适当的反应，我们是把这种指明行为作为一种整体的行为模式，而不仅是对它的某些特性（无论是天生的还是其它性质的）作出反应的。作为一种整体的指明行为模式是一种文化现象，不是一种自然现象。按照最终分析，它是学来的。

这点很重要，因为它拔掉了批评当中绝大多数的刺。这种批评认为，音乐试图指定情感的状态，为此效果，音乐依靠学习传统的记号和符号来起作用。因为这种事情不是音乐所独有的，而是所有

情感指明的特性。假如谁要排除这种指明作为一种合法的音乐交流的工具，那么，他就可能由于同样理由而排除它作为一般的人类交流的工具。①

与音乐体验有关的情感理论

一种假设

由音乐家、美学家与听众的内省所提供的证明，对行为的观察所收集到的客观资料以及对音乐刺激物的心理反应所作的研究，都没有得到关于音乐刺激物或者由此产生的感情反应的可靠信息。为此，我们对情感心理学理论进行了考察。包含在这种考察中的是一种假设，现在必须使它明晰起来：尽管刺激情景可能无限定地变化，但引起感情的条件是通用的，因此也适用于音乐。换句话说，假定感情的法则说明，当一种反应的趋向被抑制时，情感就被引起，那么，这是一个在所有体验的领域中与人类心理相关联的普遍的主张。

但是，无论如何，这种假设并不暗指或者规定音乐的感情体验与其他刺激情景所引起的感情体验是相同的。音乐体验与非音乐体验，或者更明确地说，与非审美体验在三个重要方面是不同的。

第一，正如我们已看到的，感情体验包含一种对刺激物情景的觉察和领会。正是这样，特别就音乐刺激物是非参照性的这点来说，音乐的感情体验与其他类型的感情体验不同。

第二，在日常的体验中，由于趋向的被抑制而产生的紧张，往

① 尽管不在这个研究范围之内，但我相信，它可能显示出经验的类似方面，都包含在音乐和其他方面的指明之中。例如：运动的一般原则的利用(快、慢、继续与阻止、流畅与断开、强烈与微弱)双方都在这种指明之中。音乐的指明，虽然在某些方面是天然的，但像指明的行为那样，最后分析表明，它是文化和学习的产物而不是天生的产物。参看第 303 页及其后数页。

往得不到解决。它们只有在与此无关的事情的压力之下才被驱散。在这种意义上说，日常的体验是无意义的和偶然的。在艺术中，趋向的被抑制变得有意义，因为在趋向与其必需的解决之间的关系是明晰的和显见的。趋向并不是简单地消失：它们被解决，它们结束了。①

第三，在生活中，阻止一种趋向达于完成的那些因素，可能与原先激活趋向的因素是不同类型的。例如，使一种趋向活跃起来的刺激，可能是有机体的生理的或心理上的需要，而阻扰的因素可能仅仅是一系列的外界环境，它们阻止有机体的需要得到满足。就惯于吸烟而又找不到香烟的人来说，就是这种情况。或者，情况相反，就是说，由于一种外在的刺激而活跃起来的趋向，可能被有机体的心理过程所抑制。

此外，在日常体验中，由抑制造成的紧张之解除，可能与趋向本身无关。由心理需要引起的紧张可能在纯粹生理活动之中被排除，而这种生理活动与原来的刺激物或者与趋向本身之间，并没有什么有意义的关系。

另一方面，在音乐中，同样的刺激——音乐，使趋向活跃起来，又抑制它们，并提供有意义的和恰当的解决。

音乐中的趋向与期待

同样的基本心理过程构成所有感情反应的基础，无论其刺激物是音乐的还是其它类型的，这个假设已包含在大量的音乐理论以及许多美学家的推想之中了。但是，它本身没有增加我们对音乐体验的性质和形成这种体验的音乐过程的理解。它没有解释存在于刺激物与听众的知觉、心理过程以及他的反应之间的关系的性

---

① 参看约翰·杜威：《艺术即经验》，纽约，明顿、巴尔奇公司，1934年版，第35、56页。

质。要作到这点，就必须精确地论证：音乐刺激在实际上是怎样激起和抑制趋向并由此而引起情感的。

反应的趋向是指什么？一种“趋向”或者如麦克迪所采用的术语“本能”，“是一种模式感应，当它被激活起来时，则以一种自动的方式起作用或趋向于起作用。”[①] 模式感应由一套或一系列有规律的同时发生的心理的或自动的反应所构成，它一旦被当作对特定刺激物的反应的一个部分，就跟随以前安排好的走向前进，除非遇到某种方式的抑制或阻拦。由模式感应建立起来的程序是时间性的又是结构性的；也就是说，这个系列不仅包含整个模式各部分之间的相互关系，而且还包含它们对时间的选择。因此，一个系列可能因为以下原因而被扰乱：或者因为模式各部分之间的进行是零乱的，或者因为这个系列对时间的选择是混乱的，或是二者兼而有之。

“趋向”这个术语，当它被用于本研究中时，包括所有自动的反应模式，无论是天生的，还是学习来的。因为习惯是“一种机械性的、生理上的、根深蒂固的行为机制，它是本能地和自动地发生的”。[②]“趋向”这个术语也“包含习惯性的感应，并且，不可避免地，也包括后天习得的概念和意义。”[③]

反应的趋向可能是有意识的，也可能是无意识的。假如模式感应按其正常走向去完成，那么整个过程可能是完全无意识的。无数感应模式，进行其反应的个人是没有意识到的，每次都在那里开始和完成。无意识的行为形成愈多，有意识的行为就愈少。当某种抑制出现，感应模式的正常走向被干扰或者它的最后完成受抑制的

---

① 麦克迪：《情感心理学》，第 556 页。

② 约翰·杜威：《现代世界的理解力》，J. 拉特纳编，纽约，伦多姆出版社，1939 年版，第 733 页。

③ 麦克迪：《情感心理学》，第 556 页。

时候，反应的趋向就变成有意识的了。这种有意识的和自觉的趋向，经常被看作或被归之于“期待”。

广义上讲，所有的趋向，甚至那些永远达不到自觉水平的倾向，都是期待。因为，趋向是一种连锁反应，其中现实的刺激通过一系列的调整，引导出或多或少确定的结果，一旦趋向已被调动起来，结果总是包含在趋向之中。因此，当我们自觉的意向并不主动期待某种结果时，除非模式感应被阻扰，我们的习惯和倾向在下述意义上都在期待，即各自寻求或“期待”与之相关的、适合于它的结果。当惯常吸烟者伸手在口袋里摸一包烟的时候，尽管他可能从未意识到他的期待，但他的这个行为就显示出他确实是在期待，或者更确切地说，他的烟瘾为他期待着。

假如趋向是模式感应，在广义上说都是期待性的，既包括无意识的也包括有意识的期望，那么，我们就不难看到音乐如何能够引起趋向。因为已经普遍地承认音乐引起期待，有些是有意识的，有些是无意识的，它们当中，有的可能直接而立刻得到满足，有的则不能。
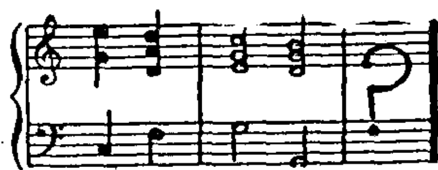
> ……这愉快……从艺术家对形式和传统的感知而来。这些形式和传统又成为艺术家和他的听众的感知的根深蒂固的**习惯**。没有这种习惯，……就不会意识到艺术家从既定的形式中所实现的和巧妙地背离的究竟是什么。……但是，我们从风格中派生的这种愉快，不是一种理智上探察异同的兴趣，而是一种在知觉中，由期待所唤起、悬留或者实现而引起的直接的审美的欣喜；而这些期待是以前与许多艺术作品接触的结果。①

---

① 艾肯：《信念的审美关联》，第313页；也可参看阿瑟·D.比斯尔：《期待在音乐中的作用》，纽黑文，耶鲁大学出版社，1921年版，第vii页；以及雨果·里曼：《音乐美学问答手册》，H.贝弗朗译，伦敦，奥吉纳公司，无年代，第29页。

期待、悬念和未被期待的

有的时候，人们期待着一种非常明确的结果。例如十八世纪西方音乐，我们期待着一个特定的和弦，也就是主三和弦(C 大调)，紧跟在这个和声片断之后(见例1)，而且还期待着它作为结束的和弦在特定的时刻到来，即，在下一小节的强拍上到来。



例 1

当然，实际上即将到来的这个结果，尽管它必须是在风格范围之内才有可能，并不需要是特别地被期待的结果。这个结果也不必在所期待的时刻到来。它可能来得很快，也可能被耽搁。但是，不管这个结果实际上采取哪种形式，要注意的关键之点在于，整个模式的基本的以及特殊的作用，明显地受到原来的期待本身的特性的限制。

在其它时候，期待更为普遍；那就是，虽然我们的期待可能是明确的，但在成为明显的这个意义上来说，当我们不能精确地肯定它们将如何实现的情况下，又不是明确的。先前的刺激物情况可能有几种可能性几乎相等的结果。例如：当一个旋律片断重复几次以后，我们开始期待它的变化和完成。期待着一种变化，因为我们相信作曲家不会如此不合逻辑地无限地重复这种音型，同时我们期待着未完成的音型得以完成。但是，确切地说，这变化将是什么，或者这结束将怎样实现，恐怕不能预料。十八、十九世纪许多乐章的前奏就是用这样的方式引起期待的，例如：贝多芬《第九交响乐》开始的小节，以及柏辽兹(Berlioz)《幻想交响乐》中的《赴刑进行曲》开始几小节。

期待也可能因为刺激情景令人疑惑或者含糊不清而产生。假如音乐的模式比所期待的还不清晰，假如旋律与伴奏之间的关系是混乱的，或者假如我们的期待继续错下去或受到抑制，那么，对于这个段落的一般意义、功能和结局将会产生疑惑和不确定。正如我们已看到的(参看第30页及以后数页)，假如那种情形不是短暂的，头脑就会拒绝和反抗这种不舒服的状态，并且盼望和期待它们回到有规律的和明晰的肯定状态上来。人们在对艺术作品产生反应时，这一点特别明显，因为对艺术家的果断和诚实我们有坚定的信念，我们期待着秩序将最后取得胜利，精确将代替含糊。

不过，将以什么样的方式恢复清晰和秩序，则不可能预料或想象。期待是不明确的，这种状态是悬念的一种。事实上，假如怀疑和不确定都足够强烈，在可能范围内，几乎任何使我们回到确定状态的解决都将被接受，尽管在特定的风格情况下，某些解决无疑会比其它解决方式更自然一些。

由不确定产生的悬念，它的内容乍看起来，像是一种趋向的被阻止和被抑制的概念的延伸和扩大。但是，当把这情况考虑得更仔细些，就会看到每次抑制或者延迟都会引起不确定和悬念，即使仅仅是短暂的，因为在延迟的片刻，我们开始意识到继续部分选择方式的可能性。不同选择在于规模和持续时间的不同，而不是种类的不同。二者都唤起不确定和对正在到来的事件的渴望。

悬念基本上是对将来事态的演进无知的产物。这种无知之所以可能产生，或是因为当前事态演进所提供的几种可选择结果的可能性相等，尽管在某种意义上，这种状况本身是可以理解的；或是因为当前事态的演进本身过于异常和混乱，由于它不能被理解，关于未来就不可预料了。

从一开始，无知就引起强烈的心理趋势，期望着在感情上即刻得到澄清。假如无知不顾一切地持续下去，那么这个人便会陷入一种疑惑和不确定的状态(参看第30—31页)。他开始意识到自己对

这种形势缺乏控制，对于他自认为已掌握的知识的基础上的行动感到无能为力。简言之，他开始感到忧虑甚至恐惧，虽然他的恐惧并没有对象。无知和伴随着它的无法可想的情绪产生忧虑和不安，甚至在音乐中也如此。不过，无知也引起更多的乐观的情绪；因为既然后果无法想象，那么它可能是愉快的。这些情绪是它们自己的趋向（对痛苦的忧惧的回避和对一种吉祥的结局的期待），它们集中在一种被期待着的解决上，这种解决是针对这种不愉快的情景的。

疑惑和不确定持续愈长，悬念的情绪就愈趋强烈。当然，假如悬念被保持或加强，那么，引起疑惑和不确定的刺激情景就必然愈益加强。因为，当我们开始习惯于一定的刺激情景时，即使是一种不愉快的刺激情景，它的效力也趋于减弱。再者，假如刺激情景没有朝复杂和不确定的方向改变，（一个停顿必然到来，怀疑和困惑必然让位给领会），那些先前生气勃勃地造成我们期待的情绪（忧惧和希望二者兼有）将会消失。

建立起来的悬念紧张度愈大，由解决引起的情感上的解脱感就愈强，这个观察表明这样的事实：在审美经验中，情感模式必须不仅按照紧张本身，同时也要依据从紧张到松弛的过程加以考虑。同时，悬念的体验没有审美价值，除非跟随而来的是一个在前后关系中可以理解的解脱。

对音乐的这种悬念的体验，与实际生活中的那些体验非常相似。在生活中与在音乐中由此唤起的情感，有着基本上相同的刺激情景：无知的情形、意识到个人的软弱，以及在对未来事态的发展尚未可知的情况下，采取行动的无能为力等等。因为这些音乐的体验同戏剧和生活本身所存在的那些体验非常相似，所以它们往往使人感到特别有力量和有效果。

音乐的悬念看来与普通的体验有直接的类似之处；它使我们感觉到，在不可思议的命运的操纵面前，人的某种程度上的无能和

微不足道。烦闷的夏日午后，远方雷鸣的低沉的、凶兆似的隆隆声，当它渐近时，增长着它的强度，渐渐刮起的风愈来愈大，不祥的正在变黑的天空，所有这些都引起一种情感体验。在这种体验中，期待充满着强烈的不确定——面对冷酷无情的大自然的力量，关于人类生存的原始的、强烈的不确定。在一切未知面前，混合着希望和忧惧的情绪，我们焦急地等待着暴风雨的来临，以便发现冷酷无情的命运究竟注定了什么。

在音乐中，悬念的状态同样包含一种意识到的面对未知时，人的无能为力。

在这种悬念的状态下，期待着什么可能并不明确，但这并不意味着任何结果都是可能的。我们的期待必然受到正在谈论的这个作品的风格的可能性和或然性的限制。在特定的情况下，期待的结果或许在艾肯所谓的“一种信念和态度的指令体系”[①]之内，才可能获得。

尽管在这种意义上，在任何音乐连续中的结果都是可能的，然而，它可能是未被期待的。但是，未被期待的结果，不应与意外的结果混为一谈。因为，当期待被唤起时，未被期待的结果总是被考虑为一种可能性，虽然它在几种选择之中是最少被期待的，但是，它并不是一个完全意外的结果。积极的期待的条件(特别是一般的期待和悬念)对意外来说，都不是最受喜爱的。因为听众处于戒备状态，正在预期一个新的并且可能是未被期待的结果。意外在没有特殊的期待活动之中是最强烈的。因为那里没有出现对趋向的阻止，人们正期待着继续下去。

一旦这个未被期待的，或者这种意外的情况被体验到的时候，听众试图使它适合于与该作品风格相关的信念的一般体系。这里要求对刺激情景本身，或者它的缘由——先于刺激的事件，有一个

---

① 艾肯:《信念的审美关联》，第305页。

非常迅速的重新评价。或许，它可能要求对整个的信念体系作一评价，这个信念体系是听众设想为适合于该作品并与之相关的。假如这种心理上的综合没有立即发生，就可能产生三种情况：(1)听众的头脑可能暂停判断，可以这么说，相信后面跟随而来的情况将会澄清这未被期待的结果的意义。(2)假如澄清没有发生，头脑就可能拒绝整个的刺激，并且开始烦躁。①(3)未被期待的结果可能被看作一个有意的失误。无论听众以第一或第三种方式进行反应，将部分地依靠乐曲的特性，它的情调或者所指明的内容。第三种反应对那种具有喜剧性的或讽刺性的特点的音乐更为合适。瓦格纳(Wagner)的歌剧《名歌手》中贝克梅塞(Beckmesser)的音乐，可能引出有关这种类型的解释的理解②。假如在一首乐曲中，它的特性不容许这种有意的失误，那么第二种反应就可能发生。

有意识的和无意识的期待

根据这些观察可以清楚地看到，期待并不是盲目的、无思想的条件反射。期待往往包含着一种高级程序的心理活动。一种习惯反应的实现，在艺术中同日常生活中一样，都要求对刺激物本身和它在其中发挥作用的那种情景作出判断和认识。刺激物作为一种物理的东西，只有当感知者的头脑一方面能够把它与已经发展了的习惯的反应相联系，另一方面，能够把它与特定的刺激情景相联系，才能成为一种在行为领域中的刺激物。一旦你考虑到，相同的刺激物可能在不同风格的范围内，或者在相同风格的范围内的不

① 假如发生这种情况，听众可能把注意力转向音乐材料的其它方面去，或者可能简单地放弃对整个音乐进行理解的企图。

② 因此，心境和性格的这种指明，无论是在纯粹的音乐范围之内或者借助于标题或歌词来完成的，都是至关重要的。不仅因为它本身作为一种欣赏的根源的缘故，同时也由于它作为刺激情形的一部分，对于正确地理解进行中的音乐过程是必要的。

同情景之中，唤起不同的趋向，就会明白了。举例来说，一个调式收束，在十六世纪音乐风格中，与在十九世纪的音乐风格中，将会引起一系列完全不同的期待。同样，相同的音乐进行在一首乐曲的开头和末尾，将会引起一系列不同的期待。

那么，期待是在与特殊的音乐风格相联系中发展起来的习惯反应，是人类知觉、认识和反应模式——内心生活的心理法则的产物。①

参与音乐知觉和音乐反应的心理活动，无论如何都不必是有意识的。"……听众由于不断地跟随和预期作曲家的意图而得到的精神上的满足，——时而看到他的期待实现了，时而看到他自己欣然犯错误……这种心智上的交流，这种永不停息地给予和接受，都是无意识地，并且像闪电般快速地发生的。"②只要期待未受到耽搁而得到满足，只要趋向未受到抑制，虽然理智是清楚的，并且必要地参与了对刺激物情景的感知和理解，这种反应将可能依然在无意识之中进行。

当内省和深思熟虑都卷入到反应模式的完成之中时，也就是，当自动的行为因为一个趋向受抑制而被干扰之时，心理活动往往成为有意识的。"冲动永远按其无思想的路线向前推进，并对情感无动于衷……唯一能够使它意识到它的性质和目标的办法，就是

---

① 期待过程的这两方面，将在以下几章中进行讨论，前面讨论的大部分内容将在后几章中更详细地加以论述。

② 爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，E. 科恩译，伦敦，诺维洛·尤尔公司1901年版，第135页。这段陈述的异议在于：汉斯立克混淆了理智的满足和理智的活动。因为尽管理智的活动在内心觉察和认识的意义上，就像我们将看到的，可能是无意识的，但是理智的满足，包含有自我意识觉察到活动的发生。

通过它所超越的障碍及其所使用的手段。"①

但是，即使当一个习惯反应被抑制时，卷入到对刺激情景的知觉和反应中的心理活动的自觉意识也决不是必然发生的。智力的体验（某人对自己期待的自觉意识，或者，客观地说，关于音乐的趋向的自觉意识）与智力活动之区别，主要是听众对他自己的反应的态度，并由此对刺激物以及使其得以存在的内心活动的反应的态度的产物。就是说，有些听众，无论由于训练或是天然的心理爱好，有意使他们的反应合理化，使体验成为自觉的，而其他听众就不这样。假如允许智力活动仍是无意识的，那么当一种趋向受抑制时，所卷入的内心的紧张和思虑则是作为情绪或感情而不是作为有意识的认知来体验的（参看第56页及其后页）。

我们已经表明音乐唤起趋向，并因此实现为唤起感情所需的必要条件（参看第38页），同时也证明了这是如何完成的，那么，现在我们可以阐明本研究的基本前提之一了。也就是：当一种期待——一种反应的趋向——被音乐刺激情景激活起来，暂时地受到抑制或永久地受到阻止时，自觉感情或体验到的情感就被唤起。

正如前面所注意到的（第38—39页），在音乐体验中，同样的刺激物，音乐，使趋向活跃起来，又抑制它们，同时又为它们提供有意义的和相应的解决。从一种方法论立场来说，这是特别重要的。因为它意味着假定听众发展了对作品的适当感应模式，一首乐曲的感情反应结构便可通过考察音乐本身来研究。

一旦对于一种文化、一种风格或者一件特殊作品来说是共同的那些声音系列被确定下来，这时，假如这个惯用的系列的出现和

---

① 杜威：《艺术即经验》，第59页；也可参看《现代世界的理解力》，第755页及其后数页。罗伯特·佩恩·沃伦得出极为相同的结论："……一首诗要成为好诗，必须赢得它自身。这是朝向一个休止点的运动，不过，假如它不是一种抵制的运动，它就是没有结果的运动。"《纯粹和不纯粹的诗歌》，《凯尼恩评论》，1943年V，第251页。

完成没有延误，那就可以设想：既然没有趋向被抑制，听众也就不会以一种情感方式进行反应。另一方面，假如声音系列未能按照习惯的路线进行，或者假如它包含有朦胧或模糊，那么可以假定听众的趋向将受到抑制，或被扰乱，同时在这过程中所引起的紧张将被体验为感情的，假如它们不是被合理化为自觉的智力的体验的话。

换句话说，习惯的或期待的声音系列可能被看作一种范式，一种从某种风格观点来看它的确如此的范式，同时在期待过程中的改变可以看作是一种偏离。因此，可以把偏离看作情感或感情的刺激物。把对音乐的体验看作是“客观的”，这种观点的重要性是显见的。它意味着一种风格的那些范式一旦已经确定，对于在那种风格中的一部特定作品的感情内容的研究和分析可以不用继续和明晰地参考听众或评论家的反应就可以完成。就是说，主观的内容能被客观地讨论。①

音乐的意义

音乐中的意义问题

音乐的意义近来已成为一个混乱不堪的辩论和争吵的主题了。这个争论主要来源于人们对音乐传达什么持不同意见，这种混乱绝大部分是由于人们对意义本身的性质和定义缺乏明确的认识所致。

关于音乐传达什么这一争论，已集中围绕着这样的问题，即，音乐是否能够指明、描写或者传达参照性的概念、意象、经验和情感状态。这是一个在绝对论者和参照论者之间争论的老问题。

一般说来，参照论者还没有对音乐的意义这个问题作明确的

---

① 这些术语，“范式”和“偏离”，在非常广泛的和一般的意义上的运用是清楚的。偏离包括在该特定风格的上下文中引起期待的所有的耽搁和抑制在内。

考虑，因为在他们看来，这是毫无疑问的。按照他们的观点，音乐的意义在于音乐的符号或记号与它们所指定的音乐以外的事物之间的关系。

虽然本研究中，我们所关心的主要不在音乐的参照的意义；但是可以肯定，参照论者和绝对论者之间的不一致，正如本章开始所指出的，与其说是任何逻辑上的自相矛盾，还不如说是一种倾向于哲学一元论的结果。指定的和非指定的意义都是由对音乐的感受引起的，正如它们由其它类型的审美体验所引起的一样。

绝对论者坚决主张，音乐的意义明确地(有的甚至宣称是唯一地)存在于音乐过程自身之中。因为对他们来说，音乐的意义是非指定性的。但是，在哪种意义上，这些过程是有意义的，又在哪种意义上，这一连串或这一系列非参照性的音乐刺激物被认为是引起了意义呢?这些问题，他们至今尚未陈述清楚准确。同时，他们也还没有说明音乐的意义和其它类型的意义——一般的意义之间的关系。这个失败已使得某些批评家断言音乐的意义是一种外在物，它以未经解释的方式与所有其他类型的意义不同。这种说法仅仅是对现实问题的逃避。因为很明显，如果“意义”这个术语应用于音乐时具有任何一点含义的话，那么，当它应用于其他类型的体验时，它一定也具有相同的含义。

用不着评断作者们固执坚持的所有站不住脚的主张，似乎可以公平地说，关于音乐的非参照性意义的性质，其大多数的混乱和不明确都是来自两种谬误。一方面，有一种倾向把意义仅仅置放在交流过程的一方；另一方面，有一种倾向，把所有人类交流中产生的意义都看作指定性的、涉及某种符号性的东西。

既然，这些难题可以按照意义的一般定义得到最好的解决，那么，就让我们从这样一个定义着手：“……任何事物，当它与自身以外的某些事物发生联系，或者指明或者参照这些事物，并使它自身

的全部本质指向和展现在这一联系之中，它就获得了意义。”①

因此，意义并不是事物的一种特性，它不能单独地置于刺激物之中。同一刺激物可能有许多不同的意义。一块大岩石，对一位地质学家来说，可能表明一条冰川在某一时期开始消退到某个地点；同样一块岩石，对一位农夫来说，可能显示出为了耕作必须将它从田野清除出去；对一位雕刻家来说，岩石又可能暗示艺术创造的可能性。一块岩石，一个词汇，或者它自身中的运动，当它仅仅作为一种刺激物时，是没有意义的。

因此，要询问一个音符或一系列音符的内在意义是什么，是无意义的，作为纯粹的物质存在，它们是没有意义的，只有当它们指向、表明或暗示某些自身以外的其它事物的时候，才具有意义。

意义也不能独自地处在某个刺激物所表明、涉及或暗示的对象、事件和经验之中。岩石的意义是刺激物和它所指向或表明的事物之间的关系的产物。

虽然，对一种关系的知觉只能因某些个人的心理行为而引起，但关系本身并不能处于感知者的头脑之中。观察到的意义不是主观的。因此，音与音之间所存在的关系或者那些音和它们所表明或意味着的事物之间的关系，虽然是某种文化经验的产物，但都是客观地存在于文化之中的真正的联系。②它们不是由特定的听众的反复无常的头脑所任意强加的联系。

那么，意义既不存在于刺激物之中，也不存在于它所指向的事物或者观察者的头脑中，而是产生于科恩(Cohen)和米德所谓的“三合一”的关系之中。即：(1)一个对象或刺激物；(2)该刺激物所指向的那个随之发生的结果；(3)自觉的观察者。

---

① 莫里斯·R. 科恩：《逻辑学序言》，纽约，亨利·霍尔特公司，1944年版，第47页。

② 参看乔治·H. 米德：《心灵、自我和社会》，芝加哥，芝加哥大学出版社，1934年版，第76页。

关于音乐意义的讨论，由于未能明确地说明音乐刺激物所表明或指向的是什么，而搞得模糊不清。一个刺激物可以表明与它自身类型不同的事件或结果，正如一个词汇表明或指向一个本身并非语词的对象或行为时一样。或者，一个刺激物也可以指明或暗示与它自身同类的事件或结果，如同朦胧之光出现在东方的地平线上，预示着白昼即将来临一样。这里先前的刺激物和作为结果的事件都是自然现象。前一种意义类型可以叫作指明的意义，后一种叫作具现的意义。

因为，大多数在人类交流中产生的意义，都是指定类型的，它们大都使用语言符号和造型艺术的传统符号，所以，许多批评家都未曾认识到这并非是必然的和唯一的情况。这个错误甚至已经使得那些声称是绝对论者的人们，允许指定意义通过语义上的诡辩的神秘之门滑了进去。[1]

但是，比指定意义尤为重要的是我们称为具现意义的东西。从这个观点来看，音乐的刺激物或一系列刺激物所表明或指向的都不是音乐以外的概念和对象，而是将要发生的其他的音乐事件。也就是说，一个音乐事件（一个音、一个乐句或整个乐段）具有意义，因为它指向并使我们期待着另一个音乐事件。这就是绝对论者关于音乐意味着什么的观点。

---

① 这样，当普拉特坚持认为，在与音乐联系中所唤起的思想，“与音乐声音的内在性质无关”的同时，他也主张：“音乐以情感感觉的方式来发出音响”（C. C. 普拉特：《音乐与意义》，全国音乐教师协会会议录辑，1942年，第113页），这似乎是一种伪装参照主义面貌的陈述。

顺便说一下，虽然普拉特第一种说法无疑是真实的，但它的结论却不然。因为当我们的联想可能与声音的内在性质（不管它是什么）没有任何关系时，它们的确与我们关于声音的经验有关。参看本书第303页及其后数页。

音乐和意义

简言之，音乐的具现意义是期待的产物。如果一个刺激物，在我们过去经验的基础上，引导我们去期待或多或少明确地作为结果的音乐事件，那么，这个刺激物就具有意义。①

由此得出，一个刺激物或一种“姿态”，假如它没有指向或引起对随之而来的音乐事件或结果的期待，那么，它是无意义的。因为期待主要是一种风格体验的产物。那种对我们来说，风格完全陌生的音乐，是无意义的。②

然而，一旦审美态度发挥作用，只要听众对作品的风格具有某些经验，实际上就几乎没有什么“姿态”像是无意义的。因为，只要一个刺激物能够出现在任何熟悉的风格之内，听众就会尽最大努力将它与风格联系起来，去理解它的意义。

例如贝多芬《第三交响乐》开始的和弦，它们没有在特殊的风格之中，它们自身也没有特殊的音乐风格的趋向。它们没有建立运动的模式，也没有引起趋向于一种特别要实现的目标的紧张。然而，作为人们所关注的整个审美文化的一部分而言，它们是有意义的。因为，既然它们是这段音乐最开始的和弦，我们不仅期待着更多的音乐，而且，我们的期待又被风格的局限和心理要求所限定。这种风格是我们确信这首乐曲所从属的；这种心理需要是希求一种更为显见的模式（参看第二——五章）。

---

① “刺激物”这个词在这里使用，包括任何音或音的结合体，它们作为单元事件被划分出来，并与其它音乐事件相关联。按照米德的专有名词来说，“一种音乐的姿态”，或者以本书第二章所用的术语来说，“一种声音词汇”。在这种意义上，一个单音、一个乐句或者一整首乐曲，都可被认为一种姿态，一种刺激物，或者一种声音词汇。换句话说，意义必须被看作是建筑式的，也是连续的。

② 当然，它可能有指明意义。抓住一部作品的具现意义愈困难，探求指明意义的趋向就愈大。

这样，“过去的经验”这个在上文中用于有关意义的定义中的短语，就应当从广义上去理解。它包括特定的刺激物或“姿态”的紧连着的过去；这种已经产生在这首特定作品中的过去，限制着听众对于刺激物的看法，并因此影响其对即将发生的作为结果的事件的期待。在上述例子中，过去是寂静的。但是，过去的这个事实在调节期待时恰恰像过去事件的整个部分那样有效力。[①]“过去的经验”这个短语也适用于人们对相当遥远而又曾经出现在其它作品中的类似的音乐刺激物与音乐情景所经历过的过去的体验。就是说，适用于那些构成我们对风格的感觉和理解的过去的经验。这个短语还包含着听众带给音乐经验的倾向和信念（参看第94页及以后数页）、支配他的刺激机制进入模式的行为的法则，以及在这些模式的基础上所唤起的期待（参看第三、四章）。

“作为结果的音乐事件”这个词句应该理解为包括以下三个方面：(1)那些被想象和期待着的结果；(2)无论它们是否被想象，只要事实上确实是跟随刺激物而来的事件；(3)距离较远的派生物或事件，由于整个系列的表现，都被设想为是构成因果联系的，所以都被认为是该刺激物的稍晚到来的结果。按照这样的观点，刺激物的意义就不一定限制或局限在它所由产生的那个最初三合一的关系之中。由于后阶段的音乐过程与刺激物建立了新的关系，新的意义也就随之出现。这些后来的意义与前面的意义在记忆中共同存在，它们的结合作为一种总的体验构成这部作品的意义。

可以把意义的发展区分为三个阶段。

“假设的意义”(Hypothetical meanings)是那些在期待行为的过程中出现的。既然被设想的意义是一种作为风格的一部分而存在的概率关系的产物（参看第63页及其后数页，第73页及其后数页），

---

① 还要注意，一首乐曲的结束音，是以所有前面出现的音为条件的，它引导我们去期待寂静，同时也是这个期待使得它们具有意义。

而这些概率关系总是包含着几种可供选择的结果的可能性，所以，一个特定的刺激物总是能引起几种可选择的假设意义。当然，总有一种结果比其它结果有着更多的可能性，尽管听众意识到那些可能性较少的结果也不是不可能出现，但是他真正准备接受的还只是那种可能性最大的结果。在这种情况下，假设的意义是不含糊的。在另一些情况下，几种结果的可能性几乎相等，而且，因为哪一种选择实际上将成为事实，听众正处于疑惑之中，这时候意义就模糊不清，尽管未必减少说服力和显著性(参看第69页)①。

尽管这个实际上即将到来的结果，必须是在这种风格之内才有可能，但它并不一定是可能性最大的结果之一。或许，它可能在一次延误之后，或者通过对所选择结果的假转移之后到来。但是，无论我们的期待是否坚定，当这个结果作为一个具体的音乐事件成为现实的时候，意义就到达了一个新的阶段。

“明显的意义”(Evident meanings)是当结果成为一种物理—心理的事实，以及当前提和结果的关系被察觉的时候，那些被认为是前提性的“姿态”。既然一个刺激物的结果本身变成了一个带结果的刺激物，明显的意义也就包括了音乐发展的较后阶段，这个阶段被假定为一系列因果关系的产物。这样，在下面这个序列之中，一个刺激物(S)导致一个结果(C)，这结果本身也是一个刺激物，它指明并且也被实现在进一步的结果之中。

$$S_1 \cdots\cdots C_1S_2 \cdots\cdots C_2S_3 \cdots\cdots \text{等等}$$

① 注意：假设意义同其它意义一样也是建筑式的。假如我们准备去听一首海顿的回旋曲，那么，在一定意义上，我们关于海顿回旋曲的观念，就是这个特定的回旋曲的假设意义；这就是我们所面对的，以及所指定去密切接触的刺激物。

就这些被认为是从 S_1 中引出的结果而言，明显的意义不仅由 S_1 和 C_1 之间的关系所引起，而且也由 S_1 和所有随后的结果之间的关系所引起。理解 S_1……C_1 的运动也很重要，这种运动本身可以变成一种"姿态"，这种"姿态"可以引起想象的和现实的结果，并且由此变成一个在另一层次上的三合一关系的词汇或"姿态"。换言之，明显的和假设的意义都产生并存在于几种结构层次上。

明显意义受假设意义的渲染和制约，因为这个"姿态"及其结果之间的实际关系总是按期待关系的观点加以考虑的。在某种意义上说，当刺激物未转向所期待的结果时，听众甚至会修改他关于假设意义的判断。

"确定的意义"(Determinate meanings)是那些在假定的意义、明显的意义和音乐发展的较后阶段之间所存在的关系中产生出来的意义。换句话说，只有在人们对该作品的体验长久地留在记忆中之后，以及只有当刺激物在特殊体验中所具有的全部意义被认识，它们之间的相互关系也已尽可能充分地被理解之时，确定的意义才会产生。

意义的客观化

必须把对音乐的理解，其中包括意识到的、体现在一个作品中的趋向、阻力、紧张和完成，与在个别听众头脑中自我意识到的那个客观化的意义区别开来。前者可以说包含着一种富有意义的体验，后者包含着认识那意义是什么，并把它当作一个意识中的客观事物来考虑。

听音乐时，领悟力活动永不需要成为自觉的。我们在一种灵巧的方式中继续行动、理解意义并且按照我们的知觉、认识和评价而行动，永远不要使意义本身成为我们细察的对象——关于体验意味着什么，永远不要成为自觉的。伯特兰·罗素(Bertrand Russell)关于理解语言的论述也适合于理解音乐。他说："理解语言……就像

理解板球运动一样：在自己是习以为常的事情，在别人看来是要正确推断的事。”①

只有在自觉的条件下，和发生条件反射之时，意义才能客观化。“一个人，只有当他接受或者发现自己受到刺激而去接受他人的态度时，他才达到自觉的程度。”②虽然训练可以促进一般的自觉的态度，但是，只有当反应的正常习惯受到某种方式的干扰的时候，当一个人被迫自问：这是什么意思，这个乐段的意图是什么的时候，受到刺激的这个人，才会接受别人的态度。在某些趋向受到拖延或某些习惯行为模式被扰乱的地方，条件反射也同样被调动起来。只要行为是自动的和习惯性的，就不会迫使其变成自觉的，尽管它可以成为自觉的。假如意义要变得客观化，当遇到使正常的、自动的行为成为不可能的困难时，行为一般说来就将变成自觉的。换句话说，假如一个人内心趋向于使意义客观化，那么当趋向或习惯反应被拖延或受到抑制时，意义将成为注意的焦点，成为一个有意识地考虑的对象。

意义与感情

由此看来，同样的过程，过去说是引起感情，现在说是引起具现意义的客观化。

但是，这仅仅是一种双关论法，只要关于区分理智与感情之间关系的传统的二分法，以及区分精神与肉体的本源归向法被采用时，这种双关论法就会被使用。一旦认识到感情的体验恰似有意识的思考那样，有赖于明智的认识力，二者都涉及知觉、考虑、想象等等，那么思想和感情就不必看作像两极那样相对立，而应该看作是

---

① 伯兰特·罗素：《论文精选》，《现代丛书》，纽约，伦多姆出版社，无年代，第358页。

② 米德：《心灵、自我和社会》，第194页。

同一个心理过程中的不同表现。

在对音乐所作出的感情和理智的反应之间，既没有正相反对的对立，也没有不可逾越的鸿沟。虽然，它们作为反应，在心理上是不同的，但它们又都取决于相同的知觉过程、相同的风格习惯、相同的心理结构模式；相同的音乐过程引起并形成两种体验类型。从这个观点看来，形式主义者关于音乐体验的概念和表现主义者关于音乐体验的概念，与其说是相互矛盾的，不如说是相互补充的。他们所正在考虑的不是不同的过程，而是以不同的方式体验相同的过程。

一首乐曲，无论是引起感情体验还是理智经验，都取决于听众的气质和训练，如某些人所想，感情体验的非具现的感觉是不可思议的和不愉快的；而在合理化的过程中，音乐过程作为自觉的意义被客观化。信念也可能在决定反应的特性中起重要作用。那些被教导过相信音乐体验基本上是情感性的，并因此有意进行感情反应的人们就可能这样做。那些学会了用技术术语去理解音乐的听众，将倾向于把音乐过程当作自觉考察的对象。这或许有可能解释这样的事实：大多数训练有素的批评家和美学家都赞成形式主义者的主张。因此，当训练有素的音乐家有意识地等待着预期中的属七和弦的解决时，而未经训练、但有经验的听众却感觉到感情受到了耽搁。

音乐与交流

不过，意义和感情可以在没有交流发生的情况下产生。A 注意到 B 在眨眼，并把它理解为友好的表示。那么，这对观察到它的 A 来说是有意义的。但是，假如这眨眼不是有意的，比如，B 仅仅有一种面部神经抽搐，那就没有交流会发生，因为对 B 来说，这个行动是没有意义的。交流，正如米德所指出的，仅仅在这种情况下发生，即，所做的表示对于表示者以及对其产生反应者，都具有相同的意

义。[1]

这种内在化的行为的表示，就是米德所说的“接受他人（听众）的态度”[2]，它使得有创造力的艺术家、作曲家与听众进行交流。这是因为作曲家也是听众，他能够根据听众反应来控制自己的灵感。[3]例如：该作曲家知道听众对一个假收束将会如何反应，就在乐曲的后一阶段根据所设想的反应来进行控制。演奏家也不断地“接受他人的态度”——听众的态度。正如莱奥波尔德·莫扎特（Leopold Mozart）所指出的，演奏家“必须用这样一种方式去表演每一首乐曲，即他自己已被乐曲所感动。”[4]

这就清楚了，正因为作曲家在不断地采取听众的态度，所以他在创作过程中，就能觉察和意识到他自己，他的自我。于是，在这个区分自己作为作曲家和作为听众的过程中，该作曲家就成为自觉的和客观的。[5]

但是，尽管听众参与了音乐的过程，担任了作曲家为他设想的角色，同时，虽然在某种意义上说，他必须创造自己的体验，但他却不需要为此目的而去接受作曲家的态度。他不必去问：别人对这刺激如何反应？也不必迫使自己的反应客观化而去问：我如何反应

---

① 米德：《心灵、自我和社会》，第42—75页。

② 同上，第47页。

③ 当然，假如作曲家正在发展一种相对来说是新的风格，正像许多当代作曲家努力去作的那样，那么想象中的听众可能与实际存在的听众并不符合。当作曲家的风格成为普遍风格的一部分，以及听众的习惯反应的一部分之时，那么想象中的听众就是作曲家所希望创造的那种听众了。

④ 莱奥波尔德·莫扎特：《小提琴基本课业试验》。引自奥利弗·斯特伦克编：《音乐史原始资料读物》，纽约，W. W. 诺顿公司，1950年版，第602页。

⑤ 一般说来，本研究与创造性行为无关，但是与艺术品得以产生的经验有关。讨论作曲家创作生活的这个方面，因为它与审美经验的问题有明确的联系。显然，其它许多未触及的心理过程和态度都与创作行为有关。其中一个方面的探讨，将从本书第89页开始，而其余大部分问题，将留待另外的机会进行思考。

的？与作曲家不同，听众可以，而且常常是“在音乐中迷失自己”；并在追随作曲家所创造的音响态势以及对之进行反应的过程中，听众可能忘却自我，而确实与音乐融为一体。

那么，我们对下面这段平易而夸大的关于效果的陈述就须加以警惕：“假如没有在一定程度上重复和重建使这部艺术作品得以产生的创造过程，我们就不能理解这部艺术作品”。[①]当然，听众必须按照艺术家的意图对作品作出反应，听众对这部作品的体验也应当与作曲家为他设想的体验相似。但是，这与体验“使其得以产生的创造过程”并不是一回事。

不过，听众也有可能采取作曲家的态度，在听音乐的行为中，他可能是自觉的。那些在音乐上受过训练的，以及那些可能在其它艺术方面受过训练的听众，由于他们自己在艺术方面的努力，已经发展起批评的态度，而往往在他们全部的审美经验中成为自觉的和客观的。同时毫无疑问，部分地由于这个原因，即如上述，受过训练的音乐家，倾向于使意义客观化，把它当作一个自觉认识的客体来考虑（参看第91页注①）。

最后，也许是最重要的，这个对交流的分析强调，在艺术中绝对需要有一种共通的对话的领域。因为对一个社会集团来说，没有一套共通的“姿态”，没有共通的对那些“姿态”的习惯的反应，无论什么交流都是不可能发生的。交流依靠并产生于这种对话的领域，且以其为先决条件，这在音乐美学上称之为风格。

① 卡西尔：《人论：人类文化哲学引论》，第191页。

第二章　期待与学习

在上一章中，反应的趋向受到抑制，或者在自觉的水平上，期待受到挫折，被发现是感情和理智对音乐的审美反应的基础。如果这个前提是正确的话，那么，对于理解音乐的意义（无论是感情的或审美的）在任何特定的例子中是怎样产生的问题来说，对有关期待的过程的分析，显然就是一个先决条件。如果要对那些用以支持这个前提的证据以富有意义的方式进行解释，那么，以下这种分析也是必要的，这些证据把特定的音乐过程与易感性和审美愉悦的约定联结在一起。

从一开始就要找出那些从人类心理过程的性质产生的期待——在这种方式中，内心知觉、归类和组织由感觉所提供的资料——与那些建立在广义上的学习而来的期待之间的一般区别。当然，在实际音乐知觉中，在两种类型的期待中，有一种密切的和精妙的相互作用。

尽管，可能看起来自相矛盾，但在一定意义上，建基于学习的期待还在天然的思想方式之先。因为我们按照一种特定的音乐语言去知觉和思想，正像我们按照一种特定的词汇表和文法去思想一样；同时，由一种特殊的音乐词汇表和文法提供给我们的可能性制约着我们心理过程的运行，并因此制约着在那些过程的基础上被接受的期待。举例来说，思想期待着结构上的间隙被填充；但是，是什么构成这样的间隙，取决于在特定的音乐风格体系之中，由什

么构成完全状态。音乐语言像用语词表达的语言一样，也是在这样的意义上，“它的形式为我们预先决定一定的观察和解释的方式”①是启发式的。因此，这些来自人类心理过程性质的期待，总是被那些在特定的音乐风格中所呈现的材料和它的组织的内在的可能性和或然性所制约。

本章将对期待与学习之间的关系进行考察。关于头脑对感觉提供给它的材料进行归类和组织的这种方式、思考过程的结构受制于学习来的反应的结果，以及在这种方式中，这个过程所引起的期待等等，将是第三、四、五章的主题。

以下对期待的研究并不奢求完备：第一，因为对期待过程进行完整而系统的研究是一个非常艰难的任务，要求有关于它自身的独立的专题论文；②第二，因为有关期待的详细的描述，必须先在音乐的模式和形象知觉的领域中进行大量的实验工作；第三，因为此种研究应承担对风格的上下文关系作敏锐的鉴赏和详细的描述，期待的过程就是在这种风格的上下文中得以研究的。

由于对理解风格的需要，决定了在后面章节中对例子的选择。为了不使已有的困难以及正在讨论的期待这个棘手的问题更为复杂，作者不准备在本章及以下三章去证实那些被考察的过程事实上确实有感情的审美意义；就是说，将不介绍任何外来资料的评论，即，来自作曲家、评论家、理论家等，对所介绍的各种各样例子的感情审美性质的评论。鉴于一般读者对西欧过去三百年的音乐，比对其它部分的音乐文献有着更为发展了的、敏感的习惯反应，所以这些章节中的例子是从这个时期的音乐中选出来的。

---

① 爱德华·萨皮尔：《语言》，《社会科学百科全书》，1934年Ⅸ，纽约，麦克米伦公司，第157页。

② 我知道只有一本阿瑟·D. 比斯尔的书，《期待在音乐中的作用》，明确地涉及期待这个课题，但该研究绝不是彻底的。

第六与第七章中，由作曲家、演奏家、理论家和评论家对例子所作的评论都被介绍在证明中了，例子和评论都广泛采自各种不同的文化、风格和时代。

风格：正式的考虑

音乐风格是或多或少复杂的声音关系的体系，这种体系被一群人所共同理解和运用。在这样的风格体系中所流行的关系如下：(a)只有某些声音或者"单元的声音的组合"是可能的；(b)在这个体系里面，那些声音的可能性在限定的范围之内是多情景的；(c)在这个体系里面声音的可能性，只能在一定的方式中结合并形成复合词汇；(d)在(a)、(b)和(c)中所规定的条件都是隶属于这个体系之内所得到的可能性关系的；①(e)在这体系中盛行的那些可能性关系，如果在特定作品的上下文之中是一种功能，那么，通常在这类风格体系中也是如此。任何声音或者声音组合的同时发生或连续发生，将或多或少取决于这个体系的结构，以及声音所由发生的上下文。

声音词汇和声音刺激物

一个声音或一组声音(无论同时发生还是连续发生或二者兼而有之)表明、暗示或引导听众去期待一个或多或少可能发生的结果事件的，都是在某一特定风格体系之内的音乐的姿态或"声音词汇"。必要的，但不是声音词汇的充足条件的，实际的物理刺激物将被称作"声音刺激物"。相同的声音刺激物可能在不同的风格体系中或在同一种体系中，形成不同的声音词汇。这与下述事实相类

① 同样，按照(c)建立起来的任何复合的或者系列的词汇，依次加入与这个系统的其它词汇和其它复合词汇所构成的可能性关系之中。

似，即，同样的词（声音刺激物）可能在不同的语言或在同一种语言中，具有不同的意思（可能变成不同的声音词汇，包含着不同的后果）。例如“gauche”一词，在英语和法语当中，虽然是同源的，但是具有不同的意义。而像“cross”、“ground”或“interest”则在同一种语言中，仍具有不同的含义。换句话说，一个声音刺激物在它被确认为声音关系的体系中的一个部分，并且它的特殊功能在这个体系中也变得很明显之前，它还不能成其为声音词汇。

另一方面，尽管一个声音刺激物脱离特定的风格体系的上下文，不能成为声音词汇，这是清楚的，但是必须记住，因为听众是某种文化中的一份子，他想当然，往往把一个孤立的声音刺激物解释成那种文化中普遍流行的风格体系中的一部分，即，把它当作一个声音词汇。例如，一个属七和弦，甚至还没有结合进一个特定的上下文中，对西方听众来说，仍然是一个声音词汇，因为他们在西方音乐所盛行的风格中听到过这种声音刺激物。

正如我们将看到的，几乎在比较音乐学所有的研究中，都强调相同的声音刺激物往往具有不同的意义，在不同的音乐文化和风格中是一个不同的声音词汇，而且其相似性，看来经常是虚假的。例如，福克斯·斯特兰奇韦斯（Fox Strangways）指出，一首印度乐曲，对西方人的耳朵来说，似乎是C大调，对于有广博知识的印度听众来说，它实际上有着相当不同的“主音”，因而有相当不同的组合趋势和可能性关系。①

在一种单一的文化，或者甚至在一首乐曲中，相同的声音刺激物可能引起几种不同的声音词汇。这在过去二百年的西方音乐的调性体系中容易看到。例如，从和声观点来看，一个和弦（声音刺激物）可能在不同的调中有不同的功能。一个和弦在一个调中是主和

① A.H.福克斯·斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，伦敦，牛津大学出版社，1914年版，第18页。

弦(它与其它和声可能性有着某种或多或少限定的或然性关系),可能在另一个调中,又是属和弦,等等。在同一调性中,一个特定的声音刺激可能在这一次成为一个声音词汇,而在另一次则不然。因为一个声音刺激物是否变成一个声音词汇,要看它在特定的段落中的功能来决定。在这次,这个声音刺激物可能包含和指明后果,同时被考虑为结构性的,而成为一个声音词汇;在另一次,同样的声音刺激物,虽然它是一个带有含义的声音词汇的一部分,而它本身却不是一个声音词汇——它本身没有意义,它自己也不引起意义。

因为音乐结构是建筑式的,一个特定的声音刺激物,过去曾被认为是在某一建筑层面上的一个声音词汇或音乐的"姿态",而当它被认为是一个更大的、更为扩展的声音词汇的一部分的时候,单凭它自己,就没有作为声音词汇的功能,也不被认为是一个声音词汇了。[①]换句话说,这个声音刺激物,过去是一个声音词汇,也可以看作是一个较大的结构的一部分,其间,它不能与其它声音词汇形成独立的可能性关系。总而言之,同一个声音刺激物,可能在一个建筑层面上是一个声音词汇,而在另一层面上就可能不是。

当然,不同的建筑层面的意义是相互依存的。正像没有任何章节,其各段落之间不包含有意义的关系,或者没有任何段落,其句子之间不包含有意义的关系一样,所以,一部音乐作品之中,较大部分的意义视较小部分之间富于意义的关系的存在而定。要是一个乐段没有以某种方式包含并且导致随之而来的乐段,就不可能有音乐的大段落,同时,要是那些乐句没有以可理解的和富有意义的方式相互跟随,那么,也不可能有乐段。更高的更为扩展的建筑层面上的存在和结合状态依靠建立在较低的建筑层次上的富有意

---

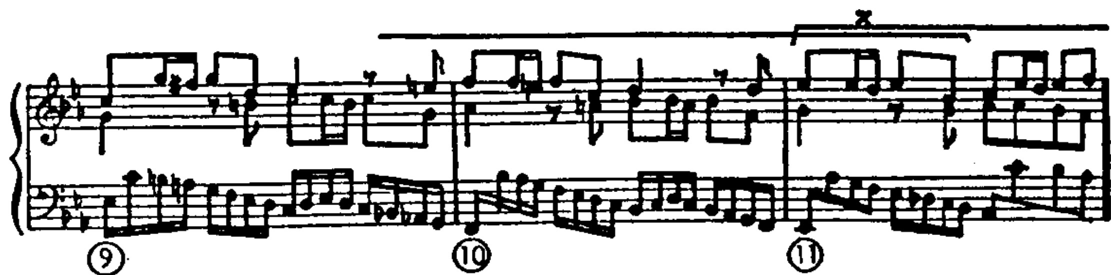
① 参看费利克斯·萨尔策:《关于结构的听觉》,纽约,查尔斯·博奈公司,1952年版,第182—183页。

义的关系而定。这并不是说：更高建筑层次的意义，仅仅是声音词汇所包含的意义的总和，再没有比一个章节所包含的段落、句子和词汇的总和有更多的东西。

当音乐作品的意义，作为一个整体，作为一个单独的声音词汇时，并非简单地是它的各部分的意义的总和，整个作品的意义也不只是它最高建筑层次的意义。较低层次的双重意义，意味着趋向结束和它们本身的结束。一个作品的整个意义，区别于作品作为一个单独的声音词汇的意义，它既包括几个部分的意义，又包括这个作品作为一个单独的声音词汇或“姿态”的意义。在任何有关意义的分析中，务必将两方面都考虑到。

正如第一章所看到的，意义不是静止的和不可改变的，而是有着一个姿态或一个声音词汇的发展着和改变着的属性的。声音词汇的意义在所有建筑层次上，甚至最高层次上，显示出发展和变化。既定的音乐作品的整个综合的意义既包括它所容纳的众多的声音词汇的假设意义、明显意义和确定意义，又包括存在于这些声音词汇之间的多种关系。

一个声音词汇的假设意义，经常与它的明显意义很不相同，而它的明显意义又被这些差异所限制和更改。《平均律钢琴曲集》第一集中的C小调赋格曲，提供了一个有关声音词汇中的意义作此



例 2

种改变的绝妙的例子。(例2，第9—11小节)。在第9小节，通过在女高音和女低音之间的五度的循环模仿，开始了一个模进。这个模进继续通过第10小节，并明显地进入第11小节，而在标明 x 的地方，

这个动机，初次被理解为模进的一部分；也就是我们设想在下一小节，女高音会进行到D。可是，一旦听到整个第11小节和第12小节的开始，我们认识到先前为x所推想的假设意义是错了，它并不是真正的模进的一部分，而是赋格主题的开始，简言之，它的明显意义与它的假设意义十分不同。很明显，是巴赫故意使我们犯这个“错误”。因为他能够很容易地使之清楚起来，就是在第11小节开始，让赋格主题在左手模进停止的这个点上开始。注意，我们关于明显意义的认识包含了我们关于假设意义的想法，显然，声音词汇不仅是赋格主题的开始，而且就是对这个开始，我们原来的设想也是错的。此外，不但我们关于x的意义的想法，而且我们关于整个插段的意义的意见，在第11小节被修订了，现在看来，这个插段是把这个音乐的“双关语”作为它的意义之一的。

事实上，当我们听音乐时，我们不断地根据现在的事件来修订自己对于过去已经发生的事件的意见，这是重要的，因为它意味着我们继续在改动我们的期待。而且，它意味着重复，虽然可能是物理性地存在，但永不会是心理性地存在。因此，尽管看起来可能像是老生常谈，但是要认识重复在不同时刻有不同的意义。例如，奏鸣曲乐章的呈示部的重复，或者再现部的第一主题组的重复，从原来的陈述所传达的情况来看，就具有十分不同的意义。

一个系列愈是变得完整，归诸于这个系列的各个部分的假设意义就愈明确，认识到这一点也很重要。从两个音之间得到的关系提供给听众的特定的期待的基础，少于从五、六或十个音之间的关系所提供的。与此相似，重复或表面上的重复该词汇的一个部分，比这个部分第一次出现时，引起更为明确的期待。这个部分愈少完成，可能性就愈多，以至我们不得不对我们关于这个词汇的某些部分或全部的意见进行修订。换句话说，这个部分完成愈少，则在这些已建立起来的词汇与任何未来部分之间的可能性关系就愈弱。

这里，一个图解性分析可能有帮助。假设我们用数学系列来表示：

2.3.5.

这个系列如何继续还拿不准。假如这个系列通过从头到尾的累积，它可能以10来继续，或者可能以数字8来继续。在后一种情况下，这个系列可能至少有两种方式来继续，取决于这个数字8是否由逐位数字增长的总数渐进扩大的办法来取得(2+1=3,3+2=5,5+3=8)，如是这种情况，那么下一个数字将是12(8+4=12)，或者，这个系列由它的最后两个数字相加而获得(2+3=5,3+5=8)，在这种情况下，则下一个数字将是13(5+8=13)。因为这个系列是展开的，我们关于后继数字的期待变得愈来愈明确，这恰好同展开的音乐的声音词汇所发生的情形一样。

从这点看来，既然从正常地所期待的音乐事态发展中出现的偏移或延迟，是最有效果的，因为那里事态的发展曾被清晰而明确地设想过，那么，可以说，在模式最完整的地方，偏离将最有效果。假如设想这样的感情的偏离将发生在最有效果的地方，那么，我们就可以期望在模式最为完整的地方找到它们。这种期待已由音乐家们的实践所证实。“特别地观察，可以说，装饰音最好应用在那些旋律正在成形的地方，或者在它部分的，即使是不完整的意义或意思已经显露出来的地方。由此，关于后一种情况，它们主要能在半终止、完全终止、中间休止和延长中被找到”。[①]萨克斯把以下事实归因于传统的力量，即，“当核心被很好地建立起来的时候”，一个“新的音一般仅仅在乐句的结尾贸然出现。”[②]不过，这个解释看来

---

① C.P.E.巴赫：《演奏键盘乐器的真蒂》，威廉·米切尔译，纽约，W.W.诺顿公司，1949年版，第84页。装饰音与偏离和迟延的关系，将于本书第六章第236页予以讨论。

② 柯特·萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，纽约，W.W.诺顿公司，1943年版，第37页。

也是依靠这样的事实，即，此种新的音，很容易被感觉为偏离，延迟着所期待的、传统的结果的到来，可能由于表现和感情的缘故而被介绍出来。当它已经成形，它们将被带入乐句的末尾，因为在这一点上，这个系列的后续的词汇都被明确地设想过了，这样的话，它们将有最美妙的效果。

因此，任何特殊的偏离的效果，是它在这个系列中所在位置的一种作用。一个偏离处于这系列的开头，可能只有轻微的效果，在那里，期待容纳了一大批可能性相等的近似的变化，如果处在这个系列结尾的地方，就可能有一个较为有力的效果，在那里，期待更为特殊，同时那里期待的可能性，往往更大。当然，假如，一个系列正被重复，那么这个系列的任何一点上，都将引起有限的期待，这种期待建基于这个系列早些时候的变型上；同时，在系列中一种变奏将会更有效果。

模棱两可

一个声音词汇在不同的时间，可能有不同的意义，但这并不证明词汇第一次所具有的假设意义是含糊的。因为模棱两可是听众的一种思想状态，并不单是双重意义的一种状况。假如一种声音词汇的意义，当它第一次出现时，在我们思想中是确定的，那么，当时，它不是含糊的。同时，当同一个声音词汇以新的方式被理解时，那时我们知道它的明显意义，我们并不犹豫，那么，它仍然不是含糊的。因此，在前面讨论的巴赫的赋格曲，开始我们非常肯定那个在降 E 大调上奏出的动机是已建立起来的模进的一种继续；但是，一当所期待的模进没有来临，并且，当我们听到更多音乐时，我们便修改自己的意见，并且确定我们已听到的和正在听到的是赋格曲的主题本身，而不是它的一个片断。

不过，即使一个声音词汇的确包含有几种继续的可选择的样式，可能看起来仍是清楚而不含糊的。因为期待的结果不需要彼此

排除。它们可能相继出现。例如，通常一个形成得好的旋律，包含几种可选择的目标。同时，一种继续样式的出现，并不妨碍另一个继续样式的出现（参看第124页）。重要的是它的含义是明确的和清楚的。

无论如何，有些声音词汇无疑是含糊的①。模棱两可之所以被引起，或者因为参进一个段落中的进行始终是这样不规则和非期待的，以致听众开始怀疑他们的期待是否恰当及其功效如何；或者因为声音词汇的形态如此之弱和一致，以至为期待提供的基础极小。这种感觉是悬念和模棱两可之一种。模棱两可的这两个方面将在第五章更为充分地加以讨论。

模棱两可是重要的，因为它引起特别强烈的紧张和有力的期待。因为人类的头脑，永远寻求确信和控制，这种确信和控制便与能力一起想象、预示、避免和憎恶这种怀疑的和混乱的状态，并期待随后来到的澄清（参看第31和第42页）。

似乎有各种不同程度的模棱两可，一个声音刺激物变成一个声音词汇，依靠在这种风格之内，与其它声音词汇一起进入可能性关系。这些可能性关系是不同程度的。例如，一个音在向上跳动小六度以后将下降，是非常可能的，而当该音在跳动大三度之后，这种可能性就较为可疑了。不同的可选择的后果的可能性愈相等，音乐的进行就愈有可能是含糊的。

事实是，当我们倾听音乐时，我们不仅在过去事件的基础上解释现在的刺激物，而且也在现在刺激物的基础上观察过去事件，并期待着未来事件，这意味着开始感觉到的那个过程是含糊的，可能

---

① 亨德米特对于这种观念（和弦的多种多样的解释的敏感性）的异议是不适宜的；第一，因为他所引证的和弦都不必是模糊的；第二，因为模棱两可能够作为一种重要的感情的审美的手段来起作用。参看保罗·亨德米特：《音乐作曲技巧》，阿瑟·门德尔译，纽约，联合音乐出版公司，1942年版，第90页及其后数页。

往后会好一些。与此相似，一些过程在开初被认为是不含糊的，可能后来又看出卷入或导致模棱两可。换句话说，模棱两可取决于针对该刺激物系列所采取的结构的建筑式的观点。一个段落或一个部分其乐句或乐段层次出现在头脑中像是含糊的和疑惑的，那么一般说来，当从整个部分的观点考虑时，似乎又不是含糊的。可能指出这样的情况是互相矛盾的：整体上并非含糊的意义，可能是其部分之中的模棱两可的产物。

音乐过程中与静态概念相对的动态概念

过去的讨论强调那种过份集中注意于整个音乐作品结构的倾向，这是一种危险，就像把一个单独的声音词汇解释为一个稳固的整体一样。申克尔(Schenker)的信徒们没有足够意识到这种危险。过多地强调最高建筑层，尽管它们引起并促使其它建筑层得以发展，但是这样不仅会导致缩小意义的重要性，而且也导致对音乐过程作静止的解释。

“和弦延长”这个对于他们有关音乐发展的观点如此重要的概念乃是一个语义上的自白，不管音乐的明晰的陈述与此正好相反，还是把音乐过程基本上看作是静态的。假如，在一个既定的结构的和声“延长”之后发生了什么的话，那么，这含义是人们从所听到的音乐涉及过去多于涉及将要来临的东西。同时，任何声音词汇的过去是非常重要的，主要因为我们关于即将发生的事件的期待，是建基于我们的经验和对过去的回忆之上的。

例如，假如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op. 81a 第一乐章的序奏，被认为是对那个开始的降 E 大调和声的一个扩展的延长部分，那么，依我看来，这个序奏的主要之点是被误解了。因为这个乐段被人们用相反的方式听到：开始的进行引导我们去期待一个在降 E 大调上的收束，而整个的序奏，在一定意义上说，在于耽搁这种收束的到来，直到小快板业已开始。这个乐段的意义和它的感情力

量，是从趋向的被抑制而派生出来的，而这趋向是朝着一个在降E大调上的完整的收束去的。假如这个序奏被认为是降E大调的延长部分的话，那么，所有这些都没有被领会。如果我们理解这个序奏作为一个延长部分的话，充其量也仅仅在它完结之后。

弗利克斯·萨尔策(Felix Salzer)对转调概念的谴责①是这种基本上以静止的观点看待音乐意义的代表性的看法。的确，当我们考虑整个作品的明显的意义和确定的意义时，转调可以被当作主要调性的暂时的加强。但是这种观点不顾作品的整个意义是包括几个部分和各个建筑层次的意义在内的。

当我们正在体验音乐时，我们听到那些转调和调性的改变；我们体验到调性中心的移动。只是因为某些变化不能直接地和立即地关系到整个作品的调性，并不意味着他们没有被感觉到或缺乏意义；也不意味着他们不能被理解。推而论之，从萨尔策本人那里借用一下“和声的游离”这个概念就能理解，正如小说中从直接的叙事线索离开的方式——情节的复杂——能被理解一样。

仅仅当一首乐曲完成了，当它长久留在记忆中时，萨尔策的音乐图画才得以存在。但是，即使那样，这幅图画还是没有完成的，因为它不顾当时我们对作品的体验，而那是我们关于这个作品作为整体的图画的一部分。

那种暗示旋律的相似性导致音乐的必然统一的音乐理论，在关于是什么构成审美的统一这个问题上，或多或少地采用了机械论的观念。统一并不是以单一的调性或单一的旋律为核心作为一首乐曲所有主题的基础的问题。

> 假如一个艺术作品的因素都混合在一个审美的整体之中，那么它所要求的是一种关于信念和态度的有序的体系的出现，它促使它们相互关

---

① 萨尔策：《关于结构的听觉》，第19—20页。

联；同时，反过来说，艺术作品所掌握的材料以及它们所表现的情感，可能无限地变化而不危及整个作品的完整，只要它们由一个期待的控制体系结合在一起。①

对申克尔的信徒们的批评，决不应该理解为全盘的谴责。申克尔和其他人所发展了的方法和许多观念，在音乐分析中具有巨大的价值，而且他们在这方面的研究的影响是显而易见的。这个批评仅仅针对理论的某些方面，即，倾向于把音乐作品当作一件东西，而不是作为引起动态的体验的过程。

可 能 性

我们已经陈述了，风格在音乐中基本上是复杂的可能性关系的体系，其中任何词汇或词汇系列的意义，依靠它在这个风格体系中与所有其他词汇之间的关系的可能性而定。匆匆地一看，几乎任何音乐理论书籍[无论是扎尔林诺(Zarlino)或者拉摩(Rameau)]，或者关于风格的任何考察、讨论或描述(无论是东方的、西方的或原始的)将表明(或是直接地或是暗示地)都是这种情况。例如：下表(仅引证开始部分)引自沃尔特·辟斯顿(Walter Piston)②，实际上就是我们知道的有关调性和声可能性体系。

常见根音进行表

Ⅰ进到Ⅳ或Ⅴ，有时进到Ⅵ，很少进到Ⅱ或Ⅲ。

Ⅱ进到Ⅴ，有时进到Ⅵ，很少进到Ⅰ、Ⅲ或Ⅳ。

Ⅲ进到Ⅵ，有时进到Ⅳ，很少进到Ⅱ或Ⅴ。

Ⅳ进到Ⅴ，有时进到Ⅰ或Ⅱ，很少进到Ⅲ或Ⅱ。

Ⅴ进到Ⅰ，有时进到Ⅵ或Ⅳ，很少进到Ⅲ或Ⅱ。

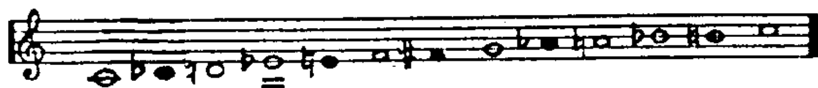
---

① 亨利·D. 艾肯：《信念的审美关联》，第305—306页。艾肯把听众和作曲家带给艺术作品的习惯、倾向和态度都包括在“信念”这个词汇之中。

② 沃尔特·辟斯顿：《和声学》，纽约，W. W. 诺顿公司，1941年版，第17页。

旋律进行的法则，诸如利普斯·迈耶(Lipps-Meyer)法则，基本上是与特定的风格相关的可能性关系的陈述，是以一种类似数学的公式来表述的。

对风格的描述也是关于可能性关系的说明，这种可能性关系盛行于该风格体系之内。例如，当福克思·斯特兰奇韦斯提出拉格·皮卢(Rag Pilu)音阶时①，正如例3，他以其记谱表明了在有效调性



例 3

材料范围之内的一定的可能性关系。例如，他告诉我们：C很可能成为最后一个音，旋律将趋向于中心围绕着♭E音，而♭D、E、♯F、♭A和♯B将趋向于移动到这个系统中更为稳定的音上去，等等。关于在整个风格体系的这个特殊部分里面所得到的这些关系，他在说明中更进一步加以明确："……例如，皮卢，有一个E和♭E，而且有一个D和一个F，各在它们一边；但是，在一个任定的乐段中，E或是♭E将出现，但一般说来不是两个都出现。"②也要注意，一定的时间关系也包含在这个材料中，即，那些划线的全音符很可能比那些没有这种标记的音符的持续时间要长一点，而那些没划线的全音符又都可能比那些四分音符持续得要长一些，等等。

用统计学方法研究风格，诸如那些由弗兰西丝·登斯莫尔(Frances Densmore)在她关于美国印第安音乐的著作中所作的那样，也表明可能性是风格的中心事实之一。所列表格，例如关于升降音程、临时记号的数字，或者，例如，一个特定的音程被使用在升或降之中的次数，都是关于可能性的说明。这个结论由这样的事

① 斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，第150页。

② 同上，第128页。

实，即，所给数字都用百分比加以强调。①

统计学式的风格研究的困难有三重。第一，正如我们将在第三章看到的，某些天然的可能性，诸如这样的事实，即，一个过程一旦被建立起来，就趋向于在同一种样式中继续下去，但在大多数情况下，这种情况不需要在音乐上变成现实，以便形成在风格体系内的可能性。尽管这会被安排某种"自然的"可能性加以克服，但是自然的东西，即使在这种心理学意义上讲，总是可能在文化上变成覆盖物，并因此而不起作用。统计学不能告诉我们是不是这种情况。第二，各种风格不是静止的，可能性关系持续地在变化，尽管是慢慢地、微妙地变化。另一种说法会简单些，在一定意义上，每一特定的乐曲，也就是一种特殊的风格体系。第三，很清楚，一种风格体系可能利用其他风格的知识，但这在统计学意义上并不明显地体现出来。例如，尽管完满的终止和自然音旋律的运动并不在瓦格纳的风格中盛行，但是，瓦格纳的风格仍然必须预先设想这些作为基本的范型。看来，对这个作者来说，在风格的研究和分析中，对风格进行敏感的反应是没有代用品的。②这只能通过听音乐的实践或者最好是通过演奏来获得。

最后，我们可能注意到，在许多理论体系中，可能性关系的重要性通过给该体系中各个音命名的办法，使它们清楚起来。因此，合于规范的音已基本命名，其他的音将可能朝向它们移动，而这些

---

① 例如，参看：弗兰西丝·登斯莫尔：《波尼音乐》，《史密斯学院美国人种学学社，会刊》1929年93，第120页及其后数页。

② 正如厄恩斯特·内格尔指出的："对一种可能性的估价是在未经分析的样品或试验的基础上简单地形成的，就预报来说，很可能不是稳妥的基础。假如对于调查研究中的一种形势的作用过程一无所知，那么，从那些样品取得的相对的频率，对于无限众多的人口特性来说，可能是不良的指南，这些样品是从这众多的人口中抽取出来的。"（厄恩斯特·内格尔：《可能性理论的原则》，《国际统一科学百科全书》I 卷，No. 6，芝加哥，芝加哥大学出版社，1939年版，第59页）

音的命名则都与它们有关，并且通常是根据它们移动的可能性来命名的。例如，在西方音乐中，稳定的音被叫作主音、中音、属音，而辅助的音都以同这些音的关系来命名，例如导音（导致主音）和第二音。在中国音乐中，非结构上的音则取这些音所移向的那个结构音的名字，再加上一个“变”字，意思是“正变化”或“变化”。同样，在印度音乐理论中，可能性关系包含在几个结构音的名字中，例如：阿姆萨（amsa）、萨姆瓦迪（samvadi）等等。

形式、可能性和期待

绝大多数较大的音乐结构的建筑式性质已被提到过了。虽然更小单位的可靠性关系也都适合于更大结构的组织，但是很清楚，更大的组合和段落展示出某些特殊的组织和连结的方式，以及某些特殊的可能性关系，除此之外，它们正存在于更小部分的可能性关系之中，尽管不与之相冲突。换句话说，形式是风格的特殊方面，是可选择的可能性组合，它们各自在整个风格的上下文中展示自己特殊的可能性关系。正像对风格的更为普遍的继续方面的知觉和反应一样，对形式的理解，也是学来的，而不是天生的。

形式的概念涉及抽象性和普遍性。我们关于一首奏鸣曲或是一首变奏曲形式的感觉，不是从对这个或那个特定的奏鸣曲或变奏曲的经验派生出来的，而是从许多这种形式的作品的经验而来的。由于这种经验，那些被我们标明为这种或那种形式的分类概念就发展了。在分类概念的发展过程中，形式在精神趋向的影响之下，变成正常化的，这些将在第三章进一步讨论。这里，只要指出一点就够了，这就是：一旦一个作品被认为形成一种类型，那么对于它，一种抽象的、规范的分类概念就已涉入，这种“典型”就成为期待的基础。

看一下分类概念的形成，就可看到关于形式这方面发展了的可能性关系与前面讨论过的更多属于风格的继续方面建立起来的

可能性关系之间是有区别的。就风格来说，看来习惯反应和可能性都由确切的重复建立起来，而就形式来说，确切的重复人们尚未发现。不过，所有风格的反应顺序的发展都涉及抽象化；同时，一个既定的调性模进，或节奏的连续的每次发生都是一种细节，因为它只有在上下文之中，才变得有意义和意味深长，带有特别的必然性。因此，我们关于变格终止的概念，恰恰同我们关于大协奏曲的概念一样抽象。

让我们说，我们有一个关于赋格是什么的概念。这个概念不是关于这个或那个特定的赋格，而是建立在我们关于大量的赋格的经验基础之上的。当我们倾听一首特定的赋格时，我们把它的特定的进行，与我们在规范化的赋格概念的基础上所期待的进行相比较。假如那些与我们想象中的一般的赋格相应的进行，看来是不规则的，并且不是所期待的，那么，这些偏离（阻扰和耽搁）就引起感情的审美反应。

不过这种理想的典型，不是固定的和刻板的。它们从两个独立的观点来看是灵活的。我们关于形式的分类概念不断地由有关该形式的新的经验来加以修订。例如，每次我们听一首新作品，它可能与我们关于奏鸣曲形式的概念有关，或从一种新的观点感知一首已经听过的作品，这时我们关于奏鸣曲形式的一般化概念已被修正了，即使仅仅是轻微的。部分地是这形式概念的这种继续性的修订（附带地，一般风格的概念也是如此）使得我们能够多次重听同一首作品。因为，自从上次听了以后，我们用来与这次特点相比较的范式已经改变了，在这个范式基础上所容纳的期待已有了改变，而新听到的东西又将参入新的知觉和新的意义中去。此外，在每种不同的可能性这种前因中，常常有几种可选择的后果，在这种意义上说，诸范式是灵活的，其中某些结果可能是同等规范的，即可能性是相等的。当然，像我们早些时候注意到的，当作品正在进行时，可选择性愈来愈小，而后果就愈可预测了。

不仅一般地有形式的分类概念，而且这些概念经常被特殊的风格所修订。就是说，我们不仅有一个一般的关于赋格的抽象的概念，而且我们还有与布拉姆斯(Brahms)或亨德米特(Hindemith)风格的赋格相区别的，在巴赫(Bach)风格中的理想的赋格典型。整个分等级的形式保留在头脑中，它是从同一作品的几种演奏所产生的东西，以及那些建基于一般形式概念上的风格的经验所引起的东西的一种概括。

因此，一般说来，不仅知道一首乐曲的风格是什么，以便所利用的反应是相关的一种，这是重要的，而且知道什么样的形式程序将会被采用也是重要的。因为，我们关于形式的意见修改和调节我们的期待。我们带着不同套的期待来对待舒伯特(Schubert)的即兴曲和他的奏鸣曲乐章。再者，像以上注意到的，名义相似的形式，而风格不同，则往往在形式上也十分不同。因此，形式总是说明风格的，正如风格应该使形式具体化一样。举例来说，有经验的听众，当他即将倾听斯特拉文斯基的一个奏鸣曲乐章时，他所采用的一套习惯反应与听舒伯特的奏鸣曲时所活跃起来的那些反应非常不同。这并不意味着对舒伯特的奏鸣曲的体验，在听斯特拉文斯基的奏鸣曲时不起作用。就一般奏鸣曲概念而言，是对听众的体验施加影响的，很清楚，听过舒伯特奏鸣曲的确影响我们感知斯特拉文斯基的奏鸣曲。同样的，我们关于斯特拉文斯基的奏鸣曲或其他现代作曲家作品的体验，经过修改我们关于奏鸣曲的分类概念，将影响(虽然在较小程度上)我们关于对舒伯特奏鸣曲的体验。

此外，关于一个作品的形式和风格的信息很重要，因为，正如我们在本章晚些时候将要看到的那样，它不仅制约我们期待什么，因而知觉到什么，而且也决定我们的知觉和反应的速度。

当然，我们不需要被告知关于我们正要听的是什么。一个有经验的听众能够认出那些建立在音乐线索诸如和声、旋律、织体和配器风格等等的基础上的作品的形式和风格。不但不需要，而且我们

应该能够正确地叫出作曲家或者风格的名字。至关重要的是，在使用适当的习惯反应这个意义上，在欣赏的过程中，我们要及早认出这个作品的风格和形式，以便不致错过最初的重要的关系。

早些时候我们已指出现实的和潜在的期待之间的区别，同时也发现了现实的期待是在正常的事件发生的顺序中的一种耽搁和偏离的产物。看来，关于形式的情况多少有些复杂。在一定意义上，我们不断地期待着形式的进展。在一定条件下我们期待着变化，在另一种情况下，我们期待着继续，又在其他情况下，我们期望重复，直到最后，我们期待着这首乐曲的结束。因此，期待总是以一种非常普遍的方式，发生在音乐的前面，创造一种扩散紧张的背景，在这种背景上，特殊的耽搁塑造感情的曲线，并创造意义。正式的期待是作为一种一般化的审美的紧张持续地活动在几个建筑层面上的，而这种紧张是在听音乐过程中成形和被特殊化的。

早些时候，我们在讨论可能性问题时所强调的，关于意见的修订，在对形式的知觉中也是重要的。同样，在这里，听众也往往发现，需要按照未曾期待过的眼前的音乐，去修订他关于已经过去了的音乐含义的意见，以及关于什么音乐即将来临的期待的意见。因此，一个奏鸣曲乐章的缓慢的引子的意义和意味，将部分地依靠后来的发展，这种发展，可能在快板中发生。贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op. 111的缓慢的引子的意义与他的《弦乐四重奏》Op. 130的引子很不相同。奏鸣曲创造强烈的紧张和悬念，与即将到来的快板有关，而这是被期待着的，因为我们了解古典风格的奏鸣曲形式。而弦乐四重奏所创造的紧张要小得多，但是它作为后来许多发展因素的源泉，也作为专门在快板之中把事件连结起来的一种因素在起作用。当每一部作品展开时这些差异就变得更清楚更明确了。

风格与社会过程

音乐的意义和含义，像其它种类的有含义的姿态和符号一样，由经验的社会过程而产生，并以其为先决条件，这些经验的社会过程构成音乐的对话领域。在任何风格体系之内得到的对可能性关系的知觉和反应，都不是朴素的反射感应。也不是具有某种“自然的”物理意义的可能性关系的一般概念。对音乐的反应也和对它的知觉一样，取决于经过训练而学到的习惯反应。总之，分析到最后，造成这些反应的风格体系都是音乐家在一种特定的文化中发展起来的人工构成物。

在不同的文化中，有许多不同的音乐风格体系，甚至在一种单一的文化中，也会有不同的音乐风格体系，正是这一事实证明风格是由音乐家在一种特定的时间和地点所构成的，而且，它们不是建立在音材料本身所固有的一般自然关系的基础上的。同时，假如音乐的经验不是建立在自然的一般的反应基础上，那么，它必定是建立在通过学习所得到的反应的基础之上的。

学习与风格

依靠风格的范型和偏离而建立起来的期待和随之而来的意义，都会在听众的习惯反应中找到，这些听众都学习过如何理解这些关系(参看第106页)。

我们谈到‘传统’、‘艺术的风格’、‘意义’等等，好像这些东西有它们自己的一种独立的现实性，而它们都永远附属于艺术作品似的。但是传统和意义只有通过意向和习惯(它们形成无数个人的主观上的上下文关系)才能保持生气勃勃……无论什么，离开了人们的个人的反应(人们赋

予它意义)，就不可能有审美的反应。①

这些意向和习惯都由于坚持练习倾听和演奏而学习到，练习应该并且经常是从童年早期就开始。对客观的知识和概念的理解，不提供自动的、本能的知觉和反应，而这些却是使得听众能够理解快速的、精妙的和变换着的音乐趋向演进的东西。用伯特兰·罗素(参看第56页)的话说：理解音乐不是一种字典定义的事，不是知道这样那样的或者其它有关音乐的句法和语法的规则的事，而是一个人本身正确地学得的习惯和在某个特定作品中适当地预测的事情。

这还不够，例如，听众知道在西方过去三百年音乐中，一个特别的声音词汇、属七和弦，引起一种对另一个特定的声音词汇——主和弦即将到来的期待。这期待在它的意义被真正地理解之前，必须有一种本能的心理的、自动的反应状态，一种体验到的紧迫感。那个年青作曲家的故事——他从床上爬起来，跑到钢琴面前去解决那个什么人留下而未获解决的属七和弦，——这是关于这种感觉到的紧急力量——根深蒂固的习惯——的一个很好的例子。

"我强调重复"，雨果·里曼(Hugo Riemann)写道，"练习和善意都是为理解一个伟大而复杂的音乐艺术作品所需要的。"②这里，练习包含两层意义，即心理的和自动的。思想和自动反应之间的关系，将在本章晚些时候详细讨论。区分心理习惯和自动习惯之间的区别是困难的事；不过，在有关音乐风格的学习中，双方都起着重要的作用。可能在小孩子们的生长过程中有一个时期，当时随意肌的训练在反应模式的发展中起重要作用。因此，音乐演奏的早期教育是重要的，不仅因为在演奏中能直接得到愉快，而且因为逐渐灌

---

① 亨利·D. 艾肯：《美学中关联的概念》，《美学杂志》，1947—1948年 Ⅵ，第159页。

② 雨果·里曼：《音乐美学问答》，第31页。

输给小孩子适当的习惯反应，这是音乐的知觉和交流的活的趋势。

风格的多样

正如罗素所观察的，习惯不仅必须由我们适当地养成，而且它们也必须在其他人中被适当地认定；就是说，我们训练辨别力和反应必须是与我们所听到的特定的音乐风格有关的。因为我们所养成的习惯不是一般的，而是在有关的特殊风格中学得的，并且是与特定的风格相联系的。

音乐不是一种“全人类的语言”。音乐的语言和方言是很多的。它们在不同文化中是不同的，在同一文化的不同时代中也不同，甚至在单一的时代和单一的文化中也是不同的。一个美国人要理解日本音乐必须学习，正像他想要懂得日本的口头语言必须学习一样。一个熟悉现代欧洲音乐传统的人必须练习演奏和倾听中世纪音乐，正像他必须练习阅读和讲说乔叟(Chaucer)的语言一样。甚至在同一种文化和时代之中，一种音乐风格被这种文化的所有成员都了解，这种情况，是一种例外，而不是规律。目睹这样的事实：在我们自己的文化中，“严肃”音乐的爱好者在理解爵士乐的意义和含义时有很大的困难，反之亦然。

话虽如此，当我们认识音乐语言的多样性的时候，我们仍然要承认这些语言有着重要的共同的特性。这些共同特性当中最重要而又是最少被注意到的是，不同音乐风格的句法的性质。声音词汇的组织变成一种可能性关系的体系，强加给声音连结的限制等，都是音乐语言共同的特征。假如比较音乐学想在有关不同文化的音乐的研究中取得更大的进展的话，他们必须转向这些问题。音乐语言的这一方面，就像口语或书面语言一样，也展示普通的结构原则。

不过，不同的音乐语言可能也有一定的共同的声音。一定的音乐的关系显得几乎是全人类的。例如，几乎在所有文化中，八度、五

度或四度都被看作稳定的焦点音，这个体系的其它音都朝向它移动。与此相似，尽管这些声音刺激物之间的关系在不同的体系之间有很大的差别，但是，许多体系都具有组织起来的调性进行和音阶等等。

就不同的风格具有共同的特性来说，假如听众熟悉一种音乐，或许他就能够对其他并不引起他习惯反应的音乐"抓住要领"；正像一个人能够在听一出外国语戏剧或一首诗时，有时能"得到要旨"一样，因为这些剧或诗有某些词汇同他的本国语言是共同的。无论如何，这点很重要，即，要注意，那些没有经验的听众也很可能犯错误：通过把仅仅与西方近代音乐的风格体系有关的东西塞进东方的或原始的音乐的含义中去。

> 因为我们在音乐中一直运用和声，它们渗透我们音乐的意识到这种程度，即，西方听众必然把音乐体验为和声的——不管和声是否实际出现，或者仅仅被暗示（就像近几个世纪的西欧民间歌曲中那样），或者像在绝大多数原始音乐中那样，整个就没有和声。只是靠加强训练和熟悉才使得调查者能够获得体验这种单线性音乐的能力。和声的习惯不仅决定我们体验音乐的样式，同时也制约我们关于音乐概念的性质。①

一般说来，把一种风格体系的所有方面作为后天学得的和文化所决定的来对待，似乎是聪明而慎重的。第一，因为，看来甚至那种所谓"天然的"风格的特点，实际是学得的，正像一定的音素是一种语系所共有的，不过也仍然是学来的一样。第二，因为划分天然的和学来的特性之间的区别是不必要的。假如天然的特性存留在一种任定的风格体系之中，它们能够被学习，就好像它们本来就是

---

① 乔治·赫佐格：《普韦布洛与皮马音乐风格比较》，《美国民俗学杂志》第 XLIX 期，No. 194，第286页。

学来的和由文化所决定的因素似的，这就同它们能够被当作天然的特性一样容易。假如天然的特点没有在任定的风格中起作用，那么，它们不需要被考虑，除非从遗传学观点看，即，我们可能问为什么它们是无效用的。①

风格变化的模式

迄今为止，我们一直大量涉及风格体系问题，关于它与语言相似的东西，我们已作解释。假如风格体系在重要方面相似，我们可以说它们属于相同的风格体系家族，正像印欧语系有某些基本的特点是共同的，因为它们导源于一个共同的语言根子一样。当从风格体系中区别出来时，风格意味着对一种风格体系的更为特殊的变形和更改，这些是在不同时代的同一文化之中，或者在同一时代由不同的作曲家所造成的。因此，巴赫和贝多芬是在一种独立的风格体系之内，代表不同的风格，而莫扎特（Mozart）和马肖（Machaut）则从属于不同的风格体系。

风格和风格体系不是永久的、固定的、刻板的。在文化中，它不把强烈的社会认可强加于艺术，在风格中，变化是常事而不是例外。一种风格逐渐取代另一种，获得它自己的特殊的成就，然后衰败，并由其它风格所取代。这个过程是逐渐的，同时，因为并非这个体系的所有方面都需要改变，所以人们往往不可能标明一种风格的历史界限。我们必须满足于指出它的基本的成就，和它的一般的限制。这也是风格体系的一种情况，虽然并不常见。

把此种变化与社会的、政治的和文化的变化相关联，已成惯例

① 许多声学和心理学的理论，已在前面解释了为什么一定的声音复合物易于在某些风格体系中变成合乎规范的。但是不论对声音的物理现象还是对听众的愉快—不愉快的感应方面都未找到令人满意的解释。它在于人类心理过程的性质（参看第269页）。

——按照一般的、非音乐的历史来解释风格和风格体系的历史。无疑，这些风格以外的事件，作为必要的起因，在风格和风格体系的历史中是非常重要的。当一种风格体系代替另一种时，就所发生的根本改变来说，上述情况显得特别真切，例如欧洲史上称为文艺复兴时期所发生的风格文化改变。

由有关政治的、社会的和文化的历史提供的这种解释，只能告诉我们事情的一部分。因为风格的改变和发展在继续，它显得大大地独立于这些音乐以外的事件。虽然一方面一种重要的、发生在一定时代的政治的、社会的和知识力量之间的相互影响在起作用，另一方面，也有一种强烈的趋势使一种风格按它自己的方式进行发展。假如是这种情况的话，那么，这些变化的起因必须在审美经验的性质中去寻找，因为对作曲家和听众来说，风格仅仅是这种经验的传导者。

关于风格发展的这种纯粹审美起因的讨论很重要，不仅是作为有关风格的一般讨论的一个部分，而且，也是因为本研究的前提可以从过程是能够解释的(原来照例是被描写而不是被解释)这个事实，获得更大的份量和支持。换句话说，现有这个前提的合逻辑的后果之一，将是：关于内在审美变化的一种趋势会成为一种法则，一种由音乐史的事实所证实了的推论。因为在任何风格中，偏离同范式一样，在数量上是有限的；同时两种都有可能，而且很可能一种偏离通过持续地使用，当它在特殊形势下再发生时，可能变得如此稳定如此普通，以致这个体系的可能性关系要由这个再发生的偏离来修订。结果，一种声音词汇曾经一度是明确的偏离，可能在这种风格中变成多少是合于规范的，并因此失去了它的潜在的表现力。

换句话说，偏离产生时作为一种表现，可能在一段时间之后，就变成正常的了，当这种情况发生时，为了审美效果的缘故，作曲家需要创造新的偏离，或是强调那些已被使用过的偏离。这意味

着，一旦一种风格被建立起来，就有一种持久的趋势，这种趋势是对于新偏离的补充，以及通过强调和夸大来加强那些已经出现过的偏离。简言之，审美交流的性质往往造成任何一种既定风格的最终的毁灭。

有关风格起源的过程不仅在西方音乐史上，同时也在许多东方和原始音乐中能够看到。

在西方音乐中，我们可以把有关弦乐演奏中所运用的揉弦的变迁作为例子。原来，在十八世纪时，揉弦是一种表情手段，对它的运用被限制在特定的段落中。逐渐地，它变成弦乐演奏中的优雅的持久的特征，因此丧失了它们某些表现效果。现在普通的揉弦是弦乐演奏的规范，有两种类型的偏离从它而来：第一，不平常的快速的运用，以及有时“宽”的揉弦；第二，根本就不用揉弦。注意这两者之一的后者，特别有趣，在表情段落的演奏中，它正变得愈来愈流行。几种现代音乐的总谱明确地规定“不用揉弦”。例如巴托克(Bartók)的《第四弦乐四重奏》第三乐章，或者贝尔格(Berg)的《小提琴协奏曲》。那些曾经一度是一种感情的审美的偏离，通过不断地使用，变得合于规范了，而那些一度曾被认为合于规范的东西反而变成一种有价值的表现手段了。

我们可以看到在终止式的使用功能方面有着相似的变化，虽然在中世纪和文艺复兴时期这些终止式是合于规范的，而在十九世纪晚期和二十世纪某些作曲家的风格中，就变成有表现力的偏离了。与此相似，正格终止在古典和早期浪漫主义音乐中是一种范式，而在十九世纪后期的风格中，似乎又成为一种偏离。斯特劳斯(Straus)的《英雄生涯》(Ein Heldenleben)中，有一个显著的例子。就是在[77]之前（见 Eulenberg：袖珍总谱）有一个完整的、规则的终止进行，^{b}E 大调 Ⅱ — I_{4}^{6}— Ⅴ，假如早在一百年前写的一首乐曲中出现，就会引导我们去期待主和弦。可是在这里，无论如何，它引导我们去期待除主音外几乎任何东西，而且当主音真的到来时，却会绝

对地让人感觉它是一种偏离。

从赫佐格(Herzog)关于普布洛(Pueblo)音乐风格发展的描写来看,似乎很清楚,同样情况发生在原始音乐中:在该风格以内,偏离变成正常的,并为更多的偏离提供基础。

> 假如两个部分之一是一种五声音阶——它往往是由四声音阶扩展而来——这个比较宽的段落常常在较低的位置上找到。……在这些部分的边缘上出现了装饰音;这些终究会成为标准化的和强化了的,而这个新的发展,最后终于导至扩展的形式。……
>
> 调性发展已经进行到这样的饱和程度,原来的结构——可能是五声音阶的——往往变成过份发展,并且模糊起来。歌唱技巧的尖锐的重音配置和其它特征,引起大量的从属音依次为更进一步的旋律的发展提供材料。①

就拜占廷旋律的风格来说,似乎发生了一种相似的发展。第一次偏离和表现是关于以不同的和令人惊异的方式联结主要旋律形式,由此产生新的赞美诗旋律。不过,

> 赞美诗如此大量地引入仪式,使得教会当局阻止新赞美诗补选进曲目成为必要,从那时起,修道士们的艺术活动集中在音乐的装饰上,而在以后几个世纪,甚至在帝国衰落以后,音乐的装饰变得日益丰富和精细起来,直到拜占廷旋律原来的简单结构转变为装饰风格,同时,歌词的词汇,由于扩展了的花腔而使得它难于辨认。②

这里,我们有一个绝妙的例子,是关于社会政治状况与风格的

---

① 赫佐格:《普韦布洛与皮马音乐风格比较》,第290页,第308—309页。关于装饰用的或装饰音与感情的审美反应之间的关系问题将于第六章进行讨论。

② 埃冈·韦尔兹:《拜占廷音乐与赞美诗写作的历史》,伦敦,牛津大学出版社1949年版,第207—208页。

发展之间的关系的。由于拜占廷教会当局施加压力，虽然它影响风格的发展态势，大量是在一种否定的方式上进行的，某些偏离的可能性因而被排除在外，但是关于风格变化的未来态势却没有什么规定。这事特别有趣，因为在颇为相似的条件下，西方教会的作曲家们最终转向了偏离的其它方法，例如，垂直的装饰叫作“奥尔加农”(organum)。

事实上，在社会与文化的形势中，一种艺术繁荣限制(至少以一种否定的方式)偏离的样式，在民间音乐中可能看得最为清楚。因为真正的民间音乐的传统是口头的而不是书面的，偏离是在学得的基本结构和具体形式的基础上即兴创作的事情。有时，这种具体形态可能是纯旋律的，而在其它情况下又是和声的：

> 热爵士旋律是即兴的，但它的结构坚持一种连贯型的模式，它阻止完全的混乱。这种连贯模式由下面伴奏的和声模进来提供。……那是简单的和声短句……它在热爵士即兴创作中提供统一的原则。……这个短句一遍又一遍地重复，并带有偶然的插句，或许是其他相似和弦的模进，形成某种“固定音型”，在此之上建立起旋律与和声的变奏。在每个和声短句的变奏之上，由热情的演奏者即兴创造旋律和节奏的上层结构。①

就民间音乐来说(包括爵士乐)，其基本的，合乎规范的模式由风俗和传统所固定，但是偏离的程度和方式可能改变，使新的风格得以成立。因此，例如新奥尔良爵士乐和比巴普爵士乐，根本上都建立在基本相同的模式上，但它们的偏离的形态和风格又是不同的。

可以设想，一种手段曾经一度是在一定的风格中的偏离，在它

---

① 温斯罗普·萨金特：《爵士乐：热爵士和混合爵士》，纽约，E.P. 达顿公司，1946年版，第156—157页。

的诸多关系中变成固定的并且不断地被使用。这是否意味着它需要停止作为审美的效用，而成为一种范式？回答显然是否定的。尽管一种偏离可能实际上不再有抑制一种趋向的功能了，但它作为一种标记，仍然有表现的功能。一种偏离是否成为一种范式，或一种表现标记，似乎将主要取决于它所在的上下文关系。假如在实践中，它关联到真正的偏离，它将以感情方式继续它的功能。另一方面，假如它变得与明显的正常的进行相关联，那么，它将趋向于成为在风格之内的正常的东西。

即使一种偏离没有成为一种表现的标记，它也不需要成为一个范式。假如一种关系的表现价值通过标准化而减弱了，那么有几种选择呈现给它：(1)偏离的程度可能不时地增加，例如，像在拜占廷后期的旋律中精心制作的花腔段落那样。(2)新的偏离手段可能被引进风格中作为可选择的东西，减弱前面的偏离及其后续之间的可能性关系。就是说，假如 A 到 D(在前的偏离)正在成为一种正常的(可能性)关系，这时引进 D_1 作为一种选择，将必然地减弱 D 跟随 A 的可能性，同时也可以说，正是以此来更新 D 的偏离特征。(3)新的偏离可能被用以代替那些正被规范化的偏离。人们把调式关系引进十九世纪后期的和声风格之中，就是一种例子。(4)旧的关系可能通过对风格的其它方面所进行的改变，以及通过对这固定的关系的新的不同的运用而重获生机。十八世纪后半期，和声风格就经历过这种复苏情况。在后来的巴罗克时期繁荣过的和声基本型被保持下来，但在作品整个结构的组织之中，对它的运用则是新的。

几种由范式变成偏离的例子已被注意到了。实际上，无论如何，这既不是一种需要，也不是一种常见的事情。假如范式的确变成了偏离，功能的改变，一般并不立即发生，只是在相当一段时间和建立了新风格体系之后才会发生。

风格变化与作曲家

作曲家和表演家既作为个人又作为集体，造成、修订和发展风格。关于风格变化的趋势不仅产生于音乐家有意识的审美意图，同时也源于这样的事实，即，作曲家和表演家，靠他们作为创造者和制作者的秉性，把他们从前辈那里继承下来的传统和风格，当作一种挑战——作为一种或多或少是固定的、难对付的材料；它们对于变革和修订的反抗，给予真正的艺术家在克服和战胜它们的过程中以乐趣。例如，斯特拉文斯基写道："由于我的天性，我经常被任何需要持久努力的东西所吸引，同时易于在克服困难中坚持……期望……大大地吸引着我。"[①]在他的实验中以及利用他的遗产时，艺术家经常以自己的独创性和想象力施加压力到极限，就像一个艺术名家在高高的钢丝绳上，试着看他在创造新的审美问题上，究竟能走多远，或者，他以新的和有意义的方法解决老问题方面能走多远。简言之，在不失去他的审美平衡的情况下，他能偏离多远。

创造和克服困难，显然是一个理智的过程，为了感情的审美反应的缘故，风格的修订和重新塑造不过是一个过程的两面。同时，我们再次被提醒，在情感和理智之间传统的二分法是没有根据的。

这个关于审美创造和偏离之间的关系的分析，部分地解释了风格的演变过程。它也使我们能够作为根据，在接下来的章节中去介绍作曲家、演奏家和批评家的情况，并把它们归诸于艺术家的创造经验，而不是归诸于感情经验本身。因为假如征服困难和感情的

---

① 伊戈尔·斯特拉文斯基：《我的生活纪事》，伦敦，维克托·高兰切有限公司，1936年版，第185—186页。

审美过程，通常可能是同等对待的①，那么，由作者表明的一个段落，作为在克服困难中卷入的欣喜，也可以被认为是潜在的感情或审美。那么，必须指出，该段落在事实上的确在期待中参入了耽搁，或者换句话说，参入了偏离。

这里必须提到艺术创造与游戏的关系。在音乐文献中，关于一个特定段落的嬉游性，或者音乐家在演奏中得到的愉快，提供了许多参考资料。看来，很有可能，这也是一种方式，应用于战胜强加给自己的困难。卡尔·格罗斯(Karl Gross)常常强调这是所有演奏的一个基本特征：按他自己的话来说："游戏为人们从易到难完成任务铺平道路，因为只有蓄意获胜，才能在成功之中产生欣喜的情绪。"②

这种在征服困难中的乐趣，在对付大量固执的传统的材料的审美活动中，对演奏同对作曲一样重要。特别是当演奏者自由地或者被指望去依靠一份已写好的总谱进行即兴创作，就像在十七、十八世纪西方传统音乐中那样；或者依靠一个由口头相传而掌握的音调进行即兴创作，正像许多东方音乐和民间音乐中那样时，尤其如此。不过，即使一个演奏者有完整的总谱，假如他是真有创造性

① 一般说来，这些自我强加的阻力和困难已被交流的紧迫性所限制(参看第58页及其后页)，但是作曲家有时涉及创造以及征服自我强加的任务已经部分地是发自内心的事了。在中世纪和文艺复兴早期许多音乐节奏结构中，以及二十世纪某些乐曲的音列的置换之中，作曲家似乎经常摆布和玩弄音乐的材料，与其说是为了任何审美效果的缘故(这可能得依靠听众)，还不如说是为了他从超乎他的艺术材料之上的力量和控制的感觉派生出来的愉快。

当然，这种作品的确在人与人之间的水准上交流。但是作曲家在这种特殊技巧的秘密之中，已经取得明显的愉快，对于还未入门的人是不明显的。听众必须主动地采取作曲家的态度去欣赏作曲的这一方面。他必须以一种与作曲家的态度相似的态度来自觉地解决这种音乐之谜，欣赏他们对这些错综复杂事物的熟练的操作。

② 卡尔·格罗斯：《人的游戏》，E. L. 鲍德温译，纽约，D. 阿普尔顿公司，1901年版，第8页。

的话，为了富有表现力的演奏，他也致力于这种偏离的过程（参看第230页）。

偏离的程度和广度以及风格变化的速度，取决于音乐以外的力量在历史形势中所起的作用、特殊的音乐的形势和作曲家的个性。假如巴赫在他所继承的风格上所作的改变小于贝多芬，那并不一定是因为他在嬉游的偏离和克服困难中较少得到乐趣，倒是因为在那种文化和社会的形势中，他找到了他自己，同时也因为他的个性，而这也是那种形势的产物的一部分。因此，我们必须修订在这部分开始时所作的论断：有创造性的音乐家，在他们寻求新的表现方面，以及在他们摆弄他们的继承物时，倾向于改变风格，但是这种趋势受到风格以外的力量的紧迫需要的限制。

有创造性的艺术家一方面要维护传统，（因为没有它，不可能有表现），另一方面，又在传统内部寻求偏离和创新，有创造性的艺术家与传统的关系的这种阐释，使传统的、学究气的与颓废的艺术之间的差异鲜明。传统的艺术家是一个懂得规范与偏离的关系，并在这种关系中工作的人。对他来说，为了意义（meaning）和意味（significance）（它们之间的相互关系因为它而产生）的缘故，规范和偏离二者都是有价值的。学究气的艺术家吹捧他自认为是传统的东西，视规范为它们自己的终结。他不仅把范式而且还把偏离编纂起来，给它们以范式的地位。不懂得在偏离中需要灵活性，他的艺术变成刻板的和缺乏独创性的。与此相反，颓废派艺术是把偏离的传统的样式夸大到极端的一种艺术，在那里，这些偏离，可以这么说，追求它们自己的目的。这里艺术家倾向于通过夸大来破坏那些他的表现所正依靠的传统。这种情况困难在于，我们证明它是对旧风格的破坏呢，还是一种新风格的创造呢，这往往令人疑惑。显然，这条线很难划定，同时，似乎可能从一种风格的观点看来，它们表现为颓废的，从另一种风格的观点看，又像是创新。

周期变化与风格

隐含在这整个讨论中的是下述结论：关于风格的变化过程是一个周期性的过程。很可能在初期，规范和它有关的偏离开始建立起来。这不可能靠理论家或靠发号施令来完成；新的规范和它们有关的偏离，必须逐渐变成作曲家、演奏家和听众习惯反应的一部分。这样的时期通常以多种风格为标志。形势将倾向于不确定的模棱两可。将会有保守者，他粘附在旧风格上，同时将会有先驱者，他们试图建立新风格。两派对技巧非常自觉，新风格的坚决支持者将倾向于把非常严格的限制强加给他们自己，在这种意义上，他们将特别地保守。文化的紧张和争论将产生学派、小册子作者和辩护士。由于对音乐理论以及对风格的语法和句法关心的增加，将产生一大批理论的和美学的文章。

在这之后，有一个时期，新的风格开始建立起来，并被接受。有一种趋向于风格单一的趋势。与第一个时期相比，它极大地关心范式的建立，这时我们会发现对于偏离和规范的同等关心。音乐形势相对地稳定，同时所有的精力都转向音乐的生产。关于音乐的理论和支持者的文章变得稀少了。

在这段时间，不管怎样，某些偏离发展了，几乎变成陈词滥调，同时作曲家们寻求新的表现手段和新的困难去加以克服。在偏离的数量和程度上的不断增长的重压之下，整个可能性关系的体系逐渐地破除了，而这种风格的结束已经在望。

这样一种对音乐史的过程的周期性观察，不管我们喜不喜欢，都是审美过程的事实的一部分。当然，这个过程不会导致任何刻板的决定。因为变化的比率、变化的种类甚至变化的事实，都受到这个过程所由产生的社会的、政治的和文化气候的制约。同时，虽然这些音乐以外的因素可能，并且经常这样，模糊周期的过程，这个过程标记着风格体系和习用语的兴起，但是，关于周期变化的趋势

仍然是由音乐史的事实所证实。

风格与形式的可能性、以范式为基础的期待，在各种文化中不同，在各种风格中也不同。持久地保留在音乐史的波动中的东西，不是任何声音材料的特殊的组织。风格的样式既不是由上帝，也不是由自然所固定的，而是由音乐家创作、修订和抛弃的。持久地保留的是人类反应的性质，以及模式知觉的原则，头脑在所学习到的有关风格的框架之内运用着各种方式，选择和组织感觉所提供的资料。但在这些知觉过程发挥作用之前，在音乐开始发出声音之前，听众就准备倾听了。

预备的一套

像其它有意识的活动一样，听音乐是由一定数量的心理的和身体的有意识地或无意识地调节来进行的，它促进和限制人们对期待的刺激物所作的后续的反应。这些调节作为“预备的一套”为人所知。明确的调节由以下产物所造成：(1)听众关于一般审美经验和特殊音乐经验的信念；(2)先前在倾听和学习音乐的过程中，所得到的经验和知识；(3)收集到的有关该特定场合的信息。①

审美信念

听众带入音乐的不仅是明确的音乐经验，联想和倾向，同时也把关于一般审美经验的性质和意义，以及特定的所期待的音乐经验的重要信念带入音乐。

我们正涉及的有关一种审美客体的信念，导致一种亨利·艾肯称作“框架”的思想，那就是相信审美客体是一种特殊种类的刺激

① 在事先形成计划的这个意义上说，即使倾听这种行为不是直接地、有意的、但是一旦作出决定去听，去注意，预备的一套就会被调动起来。

物，对它，我们不以明显的行动来反应。事实上，像我们已经看到的，对审美经验的反应，在限制我们的反应中并不明显具有非常重要的后果；因为对明显行为的抑制，在感情的发展中是一个至关重要的因素。

不过，那种框架思想并不贬低现实的情绪，而这情绪在审美经验中是非常重要的。"自我克制的机制会起作用；在'演奏的现实'中，一种坚定的信念能够与一种确信这只是游戏而已共同存在。这里存在着审美幻想的根子。"①此外，头脑的能力相信并进入审美形势的特殊性质之中，部分地使这种事实成为可能，即，对同一个作品可以倾听许多次。因为在这里，自我克制的机制以这种方式也起作用，即，听众在悬念中掌握着他关于最后审美结果的知识，并相信作品中提出的所有期待、惊奇和延误中的现实，即使他可能在早些时候的欣赏过程中已经体验过它们。

也不应当忽视信念在严肃、意义和审美经验的力量中所起的作用。②因为对一个艺术作品给予注意，是相信审美经验的意义和生动性这种信念的直接的产物。同时，注意不仅聚集我们的思想于音乐作品，而且还限制知觉本身，因为"当有机体是主动的，处于一种高度警觉的状态时……它将产生良好的结合状态；当它是被动的时候，警觉性处于低潮状态，就会产生一致性。"③

再者，看来十分可能，正是相信审美经验的力量和重要性这种信念，相信我们正在具有这样一种体验的信念，才是我们早些时候

---

① 厄恩斯特·克里斯：《艺术心理分析考察》，纽约，万国大学出版社，1952年版，第42页。

② 一方面，这种信念显得在演奏的严肃性上有它的根子，另一方面，通过它与古代仪式、巫术和宗教有关，而归因于艺术所具有的意义和力量。不顾艺术的世俗化，它的富有意义的严肃的感觉被保留下来了。

③ K·科夫卡：《格式塔心理学原理》，纽约，哈考特·布雷斯公司，1935年版，第173页。

注意到的这个事实的缘由(参看第25页)。“像这种音调有一种非常有力的情感影响。它建立起机体的环境,这种环境卷入强烈的情绪。……”①一位正在从事日常生活杂务的人,听到一个孩子练习小提琴音阶的声音,或者对特定的广播电台发出的管钟的声音,是否将以这种方式进行反应,这是非常令人怀疑的。脉搏、呼吸、新陈代谢、心理电流反射的变化,这些被默塞尔归之于“这样的音调”,似乎并不伴随所有注意的活动,虽然在唤起它们的过程中,注意是一个重要的因素。宁可相信音乐经验的审美感情意义,我们期待着具有这样一种体验,同时我们的身体也响应精神的一套,为这种体验作好准备。这个设想是由以下根据所支持的,即,人们听音乐时,注意力的活动是一种特殊的类型,它通常伴以身体的调节,包括中枢神经系统在内。这里也有根据,正如下面将要表明的,感情与自动的态度有关,并形成整个预备的一套中的重要部分。②

情况由于这样的事实而更为复杂,即,关于我们即将有一种体验这种信念,它本身可能引起特殊的紧张,只有当音乐开始发出声音,以及更多的特殊的审美的紧张开始奏效以后,才能得到缓解。在音乐开始之前,音乐厅的气氛,沉寂、安静,充满着期待的紧张。听众的行为常常是这种紧张的一种表现。他们并不安静和放松,而是紧张和激动的,他们精神的紧张往往从身体的活动中去寻求缓解,如咳嗽、低语等等。③

---

① 詹姆斯·默塞尔:《音乐心理学》,纽约,W. W. 诺顿公司,1937年版,第37页。

② B. 帕斯奎尔利:《感情状态中体—脑连续的实验调查》,《神经和心理疾病杂志》,1951年 CXIII,第512页。

③ 这种行为可能部分地来自这样的事实,即,“绝对的安静使得我们不舒服,当它正在持续时,传达给大脑一种特殊性质的情感”(格罗斯:《人的游戏》,第21页;也可参看唐纳德·O. 赫布:《行为的组织》,第252页)。

信念和逻辑的推断

有关审美经验的力量和意义的信念，是人们相信在有创造性的艺术家及其产生的作品中具有严肃、有目的性和“逻辑”的信念。关于在艺术中所发生的事情无不是有理由的，对于所发生的事情应该是有充分的和必要的原因的这种推断，对于艺术的经验来说，是一个基本条件。尽管偶然事件似乎是一种愉快，但是我们相信真正的偶然事件与优秀艺术是不相干的。没有这种基本的信念，听众将没有理由去延缓判断，修订意见和寻求关系；而“背道而驰”、“较少可能性”和“模棱两可”则将没有意义。这里将不会有进行而只有变化。对艺术的合理性和目的性缺乏信任，听众则将抛弃他们的企图，这种企图是关于理解和调节那已经过去的音乐的偏离，或为即将到来的音乐寻求它们存在的理由。

那么，应用于艺术的“严肃”一词并不意味着沉重或惊天动地，以与喜剧的或轻松的相对立，而是说，在艺术作品中所阐述的关系，应是有意义的和合乎逻辑的，并由此而严肃起来。说来自相矛盾，海顿(Haydn)的嬉游的回旋曲比起玛勒(Mahler)的某些庄严的交响乐来，还较少反复无常，显得更为严肃。

因为在人们对艺术的反应中，信念的极端重要，使得大多数毁灭性的批评能抓住这一点来反对一个作品，他们不是说它粗糙或不令人喜欢，而是说它在美学上不是有目的性的和富于意义的。关于说运用十二音技术的作品基本上是在数学的框架中构想出来的那些声明，就暗含着这些作品不是由作曲家诚实地感受或审美地构想出来的意思，比起那些说他们把不协和音和丑陋集中在一起的指责来，这种批评在使这个学派不流行，并且被憎恨方面作了更多的事情。看来可能听众反对这些音乐中的不协和音，不是因为它们令人不快，而是因为他们相信这些音是计算的产物，而不是一种审美的感情的知觉的产物。这些批评减弱了关于这些音乐的逻辑

性和严肃性的信念，听众最后抛弃了他们理解这个作品的企图。[1]大多数报刊批评的力量，得自其影响判断的能力，没有得自其加强或削弱信念的力量大。

由交响乐音乐会节目单、流行的作曲家传记，或者平庸的音乐欣赏课程所提供的许多信息，尽管不是有意识地，基本上是以加强信念为目标的。作曲家“生平和艰难时刻”的故事、创作一个特定作品时的环境、关于所欣赏作品的伟大性质之证明书等等，对于我们直接欣赏(去理解)这部作品都没有帮助，只有我们自己合适的习惯反应能作到，宁可说，它们由加强信念和创造一种志愿的态度方面来协助欣赏(参看第80—81页)。

正像评论通过赞扬来加强信念(并由此去支配反应)或是通过指责来否定信念(同时支配反应)一样，对观念的组成也是如此，它对演奏者以及所听作品的态度，在赋予信念以特征方面起重要作用。一个半空着的演奏厅连同不热情的听众，或者甚至一个满座的大厅，但坐满漫不经心的听众，往往把人们的信念减到最小，或者削弱相当多的听众的反应，而一个坐满了热心听众的演奏厅则往往加强人们的信念。[2]

显然，风尚，由构成整个听众的一个特殊部分的社会集团所树立的“正确的意见”，也以重要的方式影响人们的信念。而且看来，这种社会地决定的信念和趣味在调节像大卫·里斯曼(David Riesman)称之为我们社会的“其它有指导的”人的反应方面正变得日益有效。[3]

---

① 注意，例如，这种对现代绘画的普通的批评，像“我的小弟弟也作得出来”等，基本上都不是审美价值的说明，尽管暗含着这种意思，但还不如说是有关信念的陈述。

② 仅是人多不是评断听众所有成员的标准。宁可把有些集体的人们排除在外，他们知道“正当的”音乐是怎样的，这里信念与一般的意见成反比。

③ 戴维·里斯曼：《孤独的人群》，纽约，双日公司，1953年版。

预备的一套所引起的，作为我们关于音乐经验性质的信念的结果，对于任何特殊的音乐风格和形式都是不明确的。对反应的支配是普遍的，即，所引起的心理的态度和身体的紧张是与音乐经验本身相关的。

正如我们所见，老练的听众不仅带有这些关于审美经验的一般信念，还带有以过去倾听的经验以及系统地或者偶然得到的知识为基础的大量更为明确的倾向或念动定向。一旦听众清晰地或者按照一般风格特性知道他将听到的是哪种音乐，这些信念就调节他的知觉，修订他对所听到的音乐的意见，同时限制他后来的反应。

这些信息起用预备的一套，不需用语词表达。它们可能包括视觉标记，诸如特定的器乐小组的出现，或者演奏者的姿势，听众的类别等等。

知识和经验对知觉的影响

我们期望我们所知道的东西影响我们所知觉的东西，亦即，影响头脑将感觉提供给它的资料进行分类和组织的方式。我们有关风格和形式的知识，给知觉方面带来增长着的清晰和敏锐；“因为注意给特定领域部分增加活力，将增加它的清晰度，假如它没有像它所应当表达得那么清晰的话”。[①]这种注意的方向朝着音乐的结构和织体的特殊方面，也是很重要的，因为“我们的兴趣中心所在的地方，那里，假如其余情况均相同，很可能就会引起形象”。[②]因

① 科夫卡：《格式塔心理学原理》，第206页。

② 同上书，第19页。

此，例如，已知一首乐曲建立在一个固定低音上，注意力集中在音乐结构的这一方面，将导致“把低音显出来”，即使其它声部可能趋于模糊的进行。与此相似，假使我们知道一个特定的乐章是主题和变奏，我们将专心致志于主题之后的东西，并且因此在那些变奏中，这个形象的特性已被相当削弱，但看来，将比以其它方式结构得更好些。从相反的观点看，这种“搜寻的态度”是重要的，因为小的差异，在理解一个作品来说，可能是很重要的，假如你没有专心去感知它们，就可能错过。往往是这种预备的一套使这种准备就绪，使知觉发挥作用。

知识和经验往往渲染或更改我们关于所听到的音乐的意见，例如：假使我们看见一个大管弦乐队在音乐会舞台上，我们会立即意识到它的潜在的声音。所以当单独一件乐器独奏开始，例如，德彪西(Debussy)的《牧神午后》开始时的长笛独奏，将有一个十分不同的效果，假如是一首无伴奏长笛奏鸣曲开始的音乐，与之相比，听起来就会不同。此外，我们对于后面随之而来的音乐的期待，部分地也建基于我们相信音乐家们不是偶然地聚集在舞台上，这些都被管弦乐队出现在舞台上而渲染了；独奏段落愈是继续，那个管弦乐队将进入的设想就愈加强烈。

举另外的例子，假如一个人正在听一个钟鸣响报时，并且知道，比如说，十点钟，那么，对第十下敲击可能会感觉比其它敲击点更重一些和强一些，尽管事实上所有的敲击，在强度上和长度上都是相等的。同样，奥特曼(Ortmann)的实验表明：考虑一个旋律或节奏的结尾将是怎样的，不仅取决于一定的结束音调变化的自然趋势，以及取决于从经验学来的结束式样，而且也依主体被告知在系列中是哪一个音——四度、五度、七度等等——将是最后一个音而

定。”①

老练的听众在没有事先得到一定的信息之前，能认出风格和一个作品通常采取的形式。但是，即使对他们来说，使得预备的一套发挥作用的知识，有时也是重要的，因为它不仅限定知觉什么，而且也限定知觉的速度以及由此而来的反应。一个被期待的刺激物将比其它场合更迅速地被知觉和理解。②

自动的态度和自动的反应

像注意的其它行动一样，听音乐也由心理的和自动的调整伴随着。心理的改变，像我们已经看到的，似乎是信念和期待的产物，期待着我们即将具有一种感情的审美的经验。它们十分一般并且可能没有像不同种类的审美对象之间的那种差异。它们也不经历那种能被追溯到刺激物情景——音乐的那种变化。自动的态度和反应涉及随意肌系统，以及，除一般的肌肉的紧张与所有起作用的感觉有关以外，对它来说，听音乐是一种特殊的活动，它们或多或少在风格和形式上是特别的，同时往往随着刺激物情景的变化而变化。

提前发生的自动的态度，部分由预备的一套形成。在以下基础上它们被调动起来：(a)关于作曲家、风格和形式的信息，引导听众去期望重复过去由特定类型的作品所引起的自动的经验；(b)节目单或其它关于拍子、音量、调式、气氛等等的描述，提供出关于自动态度的信息；(c)由演奏者的手势和姿态的形式提供的视觉线索，

① 奥托·奥特曼：《论乐音的旋律关系》，《心理学专题论文》，1926年 Vol. XXXV, No. 1。

② O. H. 莫勒：《预备的一套期待：它的中心轨迹的进一步证明》，《实验心理学杂志》，1941年 XXVIII，第116—133页。

引导听众去采取相似的态度，虽然这些不需要以听众的明显行为来表明。无论是建立在经验的或是现时的线索基础上，听众的先行的自动行为将是不同的，假如他要去听斯特劳斯的华尔兹舞曲，则与他期待着去听巴赫的清唱剧或是勋伯格的弦乐四重奏的自动行为将是不同的。这种调整也可能在一个作品的特定的乐章作出，或者甚至在一定乐章的特定部分作出。为听一首古典交响乐中的小步舞曲或谐谑曲所作的自动的准备，(无论我们是否知道这个作品)，与设想为慢乐章或最后乐章的演奏所作的自动准备，经常是不同的。

自动的态度不仅成为预备的一套中的一部分，同时也在对音乐形式改变进行所作出的知觉和反应的结果中起作用。节奏、力度、节拍等的改变将给自动的态度带来适当的变化。为了这个缘故，现在关于自动的态度的讨论，不限于它们在预备的一套中的功能。

听众自动行为的重要性已被作曲家和心理学家暗示或直接地描述过了。例如 C. P. E. 巴赫(C. P. E. Bach)就告诉我们：

> 音乐家要感动别人，他自己也要被感动……，因为他的幽默的展现将刺激起听众同样的幽默……。那些坚持所有这些能被完成而不用手势的人，将收回他们的诺言，由于他们自己的无动于衷，他们发现他们自己被迫坐在那里，在他们的乐器面前，像一座雕像。丑陋的怪相，当然不合适而且有害；但是适当的表情能帮助听众了解我们的意义。①

虽然信奉非常不同的美学的主张，斯特拉文斯基也强调自动的调整在理解音乐中的重要性。“假如要抓住音乐所有的丰富性，

① C. P. E. 巴赫：《演奏键盘乐器的真蒂》，第152页。有关心理学的观点，参看 P. E. 弗农：《音乐的理解和认知》，《音乐协会会议录》，1933年 LIX，第66页。

看得见产生音乐的手势和身体各部分的运动，从根本上是必需的。”①

初看起来，似乎在对演奏者的手势或自动行为的反应与听众自己的听觉的经验的反应之间有一种区别。实际上，不管怎样，区别是表面的而非真实的。因为演奏者的自动的行为，就它全然与音乐的继续有关来说，是由他自己对音乐的知觉产生出来的，因此，听众本可直接作出的这种行为也如此。就是说，对他人行为的移情反应，其本身是由两个人知觉同一刺激物的反应，一般是为发动或加强那种本可作为一种对刺激物的直接反应而发生的行为服务的。演奏者的姿态必定是在对音乐的反应中作出来的，这也是斯特拉文斯基所强调的，他注意到只有“当演奏者的运动只是由于音乐的急切之需要而引起时”它们才将“促进一个人的听觉的感知。”②

尽管自动的态度既是预先发生又是伴随着对音乐的反应，但是，关于自动的行为在对音乐的知觉和理解中起着明确的作用的问题，则既有疑问又很复杂。

一方面，似乎很清楚，几乎所有的自动的行为基本上是心理活动的产物，而不是一种对这种刺激物所作出的直接的反应。因为，除去肌肉不能知觉这个明显的事实以外，似乎从接收者到随意肌系统没有直接的通路，自动的反应照例不对分散的、不连贯的声音作出反应，只对声音样式和声音组合作出反应。头脑把秩序和规律性加于由感觉提供给它的刺激物愈多，自动的行为就愈有可能被引起。此种对声音的组合和模制，显然是心理活动的结果。

在节奏经验的领域里，自动反应已被最系统地加以研究，它们的重要性也被最着重地强调过，詹姆斯·默塞尔在仔细而彻底地考察材料之后，当承认自动行为的重要性时，确认：“节奏的最终的基

---

① 斯特拉文斯基：《我的生活纪事》，第122页。

② 同上书，第122—123页。

础是在心理活动中找到的。”[1]柯特·萨克斯从一个非常不同的观点写作，也得到同样的结论，这里引证布勒莱(Brelet)的话，大意说：“节奏来自头脑而不是身体”[2]。

另一方面，事实表明，自动的行为的确以某种方式在促进和加强音乐审美的经验中起重要作用。它是怎样发生的这个问题不需要在这里探讨。不过，看来承认下述情况的确是有意义的，即，自动的行为常常在促使听众觉察到(无论是有意识地还是无意识地)音乐的结构和进行方面起重要作用。有些听众开始意识到音乐的趋势，部分地依据他们自己身体的行为。此种听众可能被说成把音乐具体化和给予音乐以具体的参照，通过他们自己的自动反应去感知音乐。也许这部分地说明重点已放在自动反应上了。

看来清楚的是，因为自动行为是与心理行为同时发生的一种产物，它不要求特别的独立的分析；因为自动态度的经验，在结构上与在听音乐中所作的心理反应，除了展示它们一对一相对应以外，没有什么不同。

不过，还有一点，已经相当好地建立起来的一个规则的周期性的自动的样式，一旦开始通过并且与心理上察觉的样式相一致时，则趋向于继续，使它自己永久存在。这一点是否意味着自动行为可能变成对新刺激物的独立的知觉呢？具体说：自动反应，例如对一种三拍子节奏作出了反应，它会不会继续而且坚持到节拍已经改变为4/4拍以后呢？看来，回答是可能的，而且常常如此。

可是即使在这里，心理的和自动的反应之间的分离，假如一方存在，仍然不产生大的困难。因为像我们在下面章节中将看到的，在格式塔关于继续和完成法则的概念中，一个自动行为使自己永久存在的趋势本身，具有它的“内心的”对应部分，格式塔法则承认

---

① 默塞尔：《音乐心理学》，第162页。

② 柯特·萨克斯：《节奏与速度》，纽约，W. W. 诺顿公司，1953年版，第38页。

在内心习惯中有一个相似的趋势(参看第116页及以后数页)。有一个问题可能被引起,而这个问题我们将不准备回答,就是到什么程度这种关于继续和完成法则本身,成为随意肌反应行为,趋于永存的趋势的产物,并且沿着最少阻力的路线前进呢?换句话说,眼睛的趋势在一定方式下继续它的运动,或者"内心听觉"继续它的运动到某种程度是否就是自动行为的自然趋势的一种产物呢?

在结论中,我们可以说:关于对音乐的自动反应似乎没有自主的和独立的东西。任何东西,作为一种自动的反应而发生,可以按照心理活动的进行来解释,既然与之相反的东西不是真实的,对音乐最好按照心理的行为来考察。我们不打算由于这个情况去把自动反应的重要性减到最低限度。它们给予音乐经验以效力和紧迫感的能力已被证明是极为重要的。

第三章　模式感知的原则：良好继续法则

一般的考虑

> 我们整个的理智过程似乎在于注意，它对一定类型的刺激物是有选择的。正在冲撞这个体系的其它刺激物都以某些方式被撇在一边……我们的注意是一种组织的过程，也是一种选择的过程。……这个机体出面，决定去反应什么，并组织那个领域。①

头脑强加给分散的、正在持续地"冲撞这个体系"的刺激物的这个组织，不是偶然的或任意的。头脑在选择和组织分散的刺激物成为形象和组合时，似乎服从于某种一般的法则。这些不仅部分地说明在这种方式中，头脑组织音乐刺激物，而且也解释头脑在此种分类组合的基础上所接受的某些期待是怎样引起的。

学习和知觉

许多这样的心理法则，由大量的经验主义的资料所形成，它们是由一个心理学家小组首次认识的，这个小组后来成为闻名于世的格式塔学派（Gestalt school），它的理论合并为一个体系，即现在

① 乔治·米德：《头脑、自我和社会》，第25页。

知名的格式塔心理学。分清与格式塔理论相联系的实验的结果,与这理论本身之间的区别是很重要的,因为这个区别使人看清,接受经验主义的资料和由格式塔心理学家们所发现的法则,而不采用由这种理论所提供的假设的解释,是可能的。

因为格式塔理论在反对感觉论者关于知觉的概念,以及关于学习的联想的理论时,在另一个方向上倾斜太远。它把几乎所有的分类组合都归诸"简单形态的自发组织",并趋向于把学习在知觉和组织形象中的作用减小到最低限度或者否定它。由于目前关于期待的分析继续强调学习在选择和组织感觉资料中的重要性,所以需要强调:我们正在使用格式塔术语和利用由它的实验所提供的资料,但不采用它关于知觉的理论的解释。

这里不是批评格式塔理论的场合。赫布在他的《行为的组织》一书中,详细考察了格式塔学习理论,对该理论的缺陷提出令人信服的证据。他指出:"动物试验和人的临床资料均表明:把简单图示知觉为有区别的整体,并不是立即产生的,而是通过学习慢慢获得的。"①按照赫布的观点,"构型理论的基本困难,概括来说,就是它给经验的因素留的余地太小"。②

思想的法则可能在某些环境下是独立于文化的条件作用的。不过,在涉入人类交流的地方,那些法则尽管仍然在起作用,它们却是在一种社会文化的背景上面进行的,在那里,态度、信念和学习证明它们的作用合格。这种情况从下例能够容易地看出来。符号

RSETELT

第一次出现时,它们是无联系的、单个的刺激物。假如是这样指示的,头脑能够组合这些符号,但它是带着困难这样作的,而且结果也多少有些随意性。假如这些刺激物这样排列:

---

① 唐纳德·O.赫布:《行为的组织》,第35页。

② 同上书,第58页。

TTRLSEE

组合中的相似性和对称立即出现（TT, RLS, EE）。假如邻近的因素被改动，这个组织就会改变：

T　TR　L　SE　E

尽管甚至在这里，相似性将在样式的组织中还起些作用，故而 TR 可能被看作 TTR 的一个亚群，SE 是 SEE 的一个亚群，L 则当作一个孤立的中间字母。在所有这些例证中，组合的自然法则正在起作用，尽管这里易于辨别各种符号的这种能力，可能仍是学习的产物。

但是注意，这些同样的

LETTERS

立即形成一个令人信服满意的格式塔，作为它的组织的基础，不是天然的组合模式，而是一种通过经验学来的模式。假如不是由于这是我们语言中的一个词和我们关于字母的一般性质的信念，我们组合这些刺激就会完全不同。换句话说，尽管像我们将看到的那样，头脑对刺激物进行组织和分类，它把刺激物领会为尽可能最简单的形式，或者尽可能最令人满意和完整的形象，但是，事实上，在一定条件下，最令人满意的组织是文化经验的一种产物。

格式塔概念运用中的困难

在格式塔法则和概念的运用中，学习在调节方面起了至关重要的作用，从一开始就表明，任何关于音乐知觉的一般化的格式塔的说明都是不可能的。每一种风格体系和风格将以不同的方式形成形象，并依据所凭借的旋律的材料、它们相互的关系、节奏组织的规范以及对待织体的态度等等而定。

例如，在一种文化或风格体系中，声音材料被安排为两个不连接的四音列：

EFA BCE

例4的这个片断，假如它在西方调性音乐的小调式的上下文中被解释过，那么它将会被不同地组合起来，这不同是针对它原来的那种



例 4

样子而言的。①此外，正因为调性关系经常被节奏结构所更改，所以基本结构的调性组合在对节奏的知觉中起重要作用。我们听莫扎特《第40交响乐》的末乐章开始的那些音，像一种单一的、弱拍上的一组音，这部分地由于我们一直学习把这个三和弦当作一个单一形象来看的结果。即使这种说法，也一定是附有条件的，因为三和弦的统一，或其它传统地发展的调式趋势的统一，依据其它因素，诸如节奏、节拍、配器等等而定。

看来，甚至在一种特殊的风格限定的界限以内，仅仅用格式塔理论来对音乐知觉作一个清晰而系统的说明也是不可能的。即使给予附加的关于听觉知觉的经验主义的资料，运用格式塔原则对任何明确的音乐过程作解释，也仍然存在着某些基本的困难。

这些困难不是从格式塔法则本身的基本弱点产生出来的，而是来自这样的事实，即，卷入音乐知觉的大量的、互相依存的和难以捉摸的正在变化的东西，使得一种有关分析的经验法体系的建立，成为不可能。

虽然有充分的理由相信由格式塔心理学家们发展了的法则，大量是关于视觉经验的，对听觉的感知来说，一般也是适用的，②但它们不能成为一个分析音乐的知觉和经验的彻底的体系的基

① 这个例子同柯特·萨克斯所引的那一个相似，见《古代东西方世界音乐的兴起》，第125页。

② K.科夫卡：《格式塔心理学原理》，第303页和第十章。

础。这种知觉像我们已证实的那样，必须依靠有经验的听众的敏感的反应。现在分析的发展也不依听觉感知法则的进一步发现而定。已经建立的法则能把我们引向一般地理解期待的自然的样式，并为之形成基础，而这些样式是在一定文化的上下文中起作用的。

基本的概念和系统阐述

完形趋向律

格式塔理论的基本原理是完形趋向律，它声称："心理组织将总是像占优势的条件所允许的那样'良好'。在这个定义中，'好'这个词是无限定的。它拥有这样一些特性，诸如整齐、对称、简明以及其它在我们讨论的发展过程中，将要遇到的东西。"①认识到这点是极端重要的：即，这个法则不意味着心理的组织将总是令人满意的。相反，在许多可觉察到的形象的例子中，形象与背景的关系，或者形象相互之间的关系，将不是令人满意的，或者自然地由于它们的本性，或者与它们所由出现的那种风格的上下文有关，或二者兼而有之。

就是这种对心理的组织缺乏满足，引起我们已提到过的那种作为期待的自然的样式。因为，头脑是坚定地力求形态的完整和稳定。头脑朝向组织的规整和简明的趋势，首先由这样的事实加以证明："一个体系听其自然，在接近独立状态的时候，将失去不对称现象并变得更加规整。"②头脑对它自己进行操作的时候，像它就记忆的模式和组织所作的那样，将改进那些不合乎要求的形象。头脑

① K. 科夫卡：《格式塔心理学原理》，第110页。

② 同上书，第109页。

着手改进心理的组织,区别令人满意的模式和那些需要改进的模式,这种趋势已由引人注目的经验主义的证据所证实。①

与此相反的情况也是真实的:好的组织,稳定的形态,将抵制变化,甚至在刺激物条件改变的情况下,也倾向于保持不变。例如:一个塑造得好的主题或者动机,不管配器、音域、力度或者和声上有何改变,仍将被知觉到与原主题一样的一种同一性。"一个事物是整个领域中结合得特别好的一部分。结合愈强,把它结合在一起的力量愈强,在刺激变化的情况下,它就愈恒定。……"②心理的组织愈好,唤起期待的可能就愈少。

思考、记忆和期待

没有思考和记忆就不可能有音乐的体验。因为它们是期待的基础,对思考和记忆所采用的途径的理解,既要阐明期待本身起作用的过程,又要弄清先前的经验与期待的关系。

马克斯·沃尔特海依梅尔(Max Wertheimer),格式塔最重要的成员之一,以下列方式描述思考的过程:

> 一般说来,先有一种情景,
>
> S_1,在这情景中,实际的思想过程开始,然后,在若干步骤以后,
>
> S_2,其中,过程结束,问题解决。
>
> 让我们将第一情景与第二情景的性质加以比较,让我们考虑在它们之间发生了什么,怎样和为什么 发生。很清楚,这过程是从 S_1到 S_2的一个过渡,一个变化。S_1与 S_2比较起来,结构上不完整,包含一个间隙或者一个结构上的困难,而 S_2在这些方面的结构上好一些,间隙适当地填上了,结构上的困难消失了;与 S_1相比,它是明显地完整的。
>
> 当问题被认识到,S_1所包含的结构上的紧张和压力,都在 S_2中解决

① K. 科夫卡:《格式塔心理学原理》,第143页。

② 同上书,第305页。

了。这前提在于那些步骤、运转和在 S_1 与 S_2 之间变化的真正特性，这种特性朝着有助于这个情景的方向，朝着从结构上进行解决的方向，从建立在这些结构性的困难的动力性质中产生。

……通常这个过程不是从 S_1 开始，在 S_2 结束，而是 S_1 已经是发展中的一部分；而且，在

………S_1…………S_2……，

S_2，这个解决并未出现结束，但是正是由于它的性质，导致进一步的动力性的后果。①

这种关于思考和解决问题的关系的描述对美学过程来说是不言自明的。解决问题和审美过程基本上是一个相同的东西，除了这样一个附带条件：在审美思考中，结构的困难和它的解决之间的关系是可以理解的和可以解决的。同样，思考、克服困难以及期待是一个过程，这也是很明显的。最后，感情在这个过程中的位置不难发现。假如期待由一个限定的结构的间隙而产生，完整的思考过程中的耽搁将导致感情，除非这个过程在自觉的水平上是理性化的。或者一种混乱的有疑惑的情景，导致一种对澄清的广泛的期待，将引起悬念的情绪和感情的反应。

期待在非常重要的方面取决于记忆过程。当我们倾听一个特殊的音乐作品时，我们组织我们的经验，也就是我们的期待，既按照这首作品的过去（在听到第一个刺激物以后，这作品开始了，因而就成了“过去”），又依据我们早先有关的音乐的经验的记忆。

记忆不是简单的记录机器，能使过去事件和经验一成不变地贮存着。由经验而来的留在记忆中的痕迹不断地改变着。这些变化可以分成三级：正常，强调或突出，以及自主改变。

① 马克斯·沃尔特海梅尔：《创造性的思考》，纽约，1945年版，第193、197页。

> 当复制形象（由一个主体形成的记忆的形象）连续地接近一个熟悉的形式时，正常化就发生了；当这个模式的特殊面貌撞击那个觉察它的观察者时，这种结合就变得愈来愈夸大；最后'自动改变'都不像是从两个其它的来源派生的，而是痕迹模式所固有的，是它自己内在压力的结果。①

所有这些改变发生在音乐的记忆之中。因为，无论如何，音乐是一门艺术，它基本上没有外界相对应的对象，这个过程发生在或多或少封闭的体系之中，记忆不论在不同的音乐的经验之间，还是在相同经验的不同部分之间都起作用。

事实上，人们已经注意到，一个体系听其自然，"在它接近独立状态时，将失去不对称并变得更为规整"②，应用在一首乐曲的各个部分以及整个音乐作品之中也是一样。完形趋向律的功能在记忆的过程中起作用，它趋向于去完善那不完整的，调整那没有规律的等等。此外，那些还没有塑造好的形态，记忆还不可能去"整理"、完善，或者使对称的意愿趋于被遗忘。③

换句话说，一个尚未稳定的记忆痕迹，将首先趋向稳定；同时，假如这不可能的话，它将趋向于瓦解。记忆过程的这方面，似乎应该说明这样的事实，就是组织得好的主题进行和旋律，比起那些在音乐作品中多少有些不规则的部分来说，比较容易记忆；例如奏鸣曲呈示部的第一、第二主题组，比起发展部那些不规则的，常常是近乎混乱的进行来说，较好记忆。

像我们已看到的，即使那些已经被记住了的形象，在进行中也在变化。这意味着我们趋向于记忆那些比其真实情况还要简单的主题，同时我们记忆"作为典型的"形式，而不是作为特殊的东西。

---

① K.科夫卡：《格式塔心理学原理》，第499页。

② 同上书，第109页。

③ 同上书，第507页。

因为相似的型式被忆起，无论是部分的或者整体的，在记忆中开始规整化，它们趋向于组合到类别中去，由此形成范式，这些范式是对风格的知觉和期待的基础。换句话说，记忆痕迹“由相似的兴奋产生，不保留相互的独立，但形成较大的痕迹体系，在有限的途径中，它影响新形成的痕迹”①。正常化的过程与科夫卡称之为“平均效力”相联系，“平均效力”即一种相似的形象过程形成一种单独的分类概念的一种效力。当然，这种概念或者痕迹体系不是真正平均的；但是“……在我们保存的痕迹中，我们拥有许多体系，它们通过一个凝结和同化的过程，为‘分类’知觉，为‘正常’和‘不正常’形成基础”②。

正常化在促进音乐作品的重听中起重要作用。像我们先前注意到的，在记忆中发展的范式，不是固定不变的，而是随着每个新的记忆痕迹而变化的；到这种程度即范式已改变，重听一个作品是一次新的欣赏，产生新的顿悟。那些因素都是引起感情和审美经验的直接原因，偏离正是那些要么变成规则的和平均的，要么被忘记的东西。由于这个原因，它们往往使我们惊异，甚至在听一个作品许多次以后，偏离仍然保留着。

可能，在这点上，会受到反对的是：毕竟我们没有真正忘记一首乐曲的不对称部分。例如，我们能够通过倾听一首交响乐的发展部的几个小节之后，认出它来，并推测出这首乐曲在记忆过程中最可能被遗忘或者被改变的部分来。反对的意见是没有说服力的，因为认出和回忆有很大的不同。例如，我们或许能够认出音乐作品的一部分，甚至认出它已呈现出来的每一个音，不用回忆它，并在这意义上正确地预测出音调的连续。但是因为精确地想象和预想的能力，仅仅能把范式与偏离区分出来，偏离看起来仍然不

① K.科夫卡：《格式塔心理学原理》，第473页。

② 同上书，第476页。

平常。当偏离出现的时候，我们对自己说："啊！现在我记起来了"，正是这个事实清楚地表明，它们不是真正地，而仅仅是模糊地被期待着。

记忆趋向于按规整、对称和完成的方向去改进形态。但是，这并不意味着完成的作业或形态比那些未完成的更好记忆。当未完成的形象建立起导向完成的真正紧张的地方，那里的形态都很好地结合起来，以致它们的完成的面貌是清楚的，比起其它完成的形象来，就更容易被记住。①

最后，靠知识和信息来活动的记忆，在组织音乐中是一种力量，因为它使得探寻的态度发挥作用："……一种真正的探寻的态度比建立痕迹与过程之间的联系所作的要多得多，它不仅通过这样的联系，而且规定出这联系的结果是什么，来决定新的过程；这新过程又按照记忆痕迹被组织起来。"②

模式知觉原则

在完形趋向律的陈述中，对于这种效果，即，"心理的组织将总是像占优势的条件所允许的那样'好'"（参看第109页及其后），这个字眼'好'没有被限定。那是针对造成令人满意的状态的，而不令人满意的心理的组织，是同样重要的，我们现在就转向它。这些状态，实际是完形趋向律自明公理的必然结果，都被表述在由格式塔心理学家在经验主义的证据的基础上所形成的一套法则和原则之中了。

虽然心理的组织总是像尽可能的那样好，但这不能保证这个组织总是像头脑所希望的那样好。就是这个不令人满意的状态和

① K. 科夫卡：《格式塔心理学原理》，第335、338、618—623页。

② 同上书，第608—609页。

心理组织一起，引起对偏离的期待和知觉。“好的继续和好的形态都[是]有力的组织的因素，二者都是在真正意义上‘可理解的’：一条线在它自身范围内带进它特有的法则，一个成形的领域或者容积也是如此。这个法则由于外在力量的侵犯，将被感觉为扰乱；它们与我们的这种适应的感觉相冲突，伤害我们的美感。”①

实际上，仅仅当它们的功能和意义不能被理解的时候，它们才“伤害我们的美感”。一根参差不齐的线仅仅被理解为一条线，可能是不愉快的；因为，假如它不能与其它方面的经验相关联的话，它的不规整看来就是无意义的。理所当然，在作为样式来知觉它时所唤起的紧张，似乎也将是无意义的和不愉快的。但是，同样的线放在一个审美的上下文中，在那里对它的知觉被理解为整个经验的一部分，同时那里信念趋向于创造一种意向去反应，看来将会是令人激动的和有意义的。与此相似，当孤立地听一个不协和音或者一个模棱两可的进行时，它可能是不令人愉快的；而当它在一首乐曲里面，它与过去的事件和即将来临的解决的关系是可以理解的，那么听起来就可能是美的。②

随之而来的法则和原则相互联系很紧密，它们的功能常常重迭。例如，违反完成的法则，几乎总是包含干扰良好继续的因素，尽管与此相反的情况并非必然。由于相互作用的发生，使得在下面讨论的法则和原则，必须被处理为便于区别心理组织的各个不同方面，而不是把心理的功能清楚地分开。因为这个原因，没有试图讨论刻板的和系统的划分。

---

① K.科夫卡：《格式塔心理学原理》，第175页。

② 在赫尔姆霍茨、冯德、斯图姆夫等的著作中，那些观察强调一种基本的谬误，他们把感觉从它的审美的上下文中孤立出来，并使愉快一不愉快感应成为一种心理学的基础。这个观点参看苏珊·朗格：《哲学新解》，第171页。

良好继续法则

形态或模式，如果在其他条件都一样的情况下，将倾向于在它自己开始活动时的样式中继续下去。因此，“在纯粹空间组织中，良好继续的因素与在空间一时间的组织中流畅的曲线运动的因素和继续的速度相对应。”[1]这个法则和别的法则有助于解释我们为什么能够把分散的、断续的刺激物听作连续的运动和形态。

实际上，当然，一条线或运动不会使它自己永久长存。它只是一系列的无生气的刺激物。所发生的是，对一条线或运动的知觉开始一个心理过程，而且就是这个心理过程沿着最少反抗的路线，趋向于永久存在并继续下去。这点是很重要的，不仅为方便起见，我们将常常提到一个过程，当作它本身正在继续，同时也因为它强调，一条线或者运动，实际上是内心的一个过程而不是一件东西。既然运动的复杂性常常使得它难于决定是什么构成继续，以及它是否已被干扰，作为决定运动的过程（从知觉者内心的立场以及从作曲家的技巧），我们必须考察。

过程的继续是音乐进行的规范，在继续中的干扰是偏离的那些点。继续过程中的干扰可能有两种：(a)过程中的空隙，其中过程暂时停住，然后又再继续，(b)过程中的变化，尽管并非必然，往往是在线条中有一个间断，以及进行中以一种样式代替另一种样式。在音乐进行当中，在一个间歇以后，当一个过程发生变化时，两种干扰可能同时发生。

由于运动，一个过程变换成另一个，将归诸于“过程的反向”，或简单地作为“反向”。因为过程可能或多或少相似，接下来的反向可能会或多或少彻底一些。例如，在转调的时候，几种类型的模进可能被运用，一个代替另一个。每一种变化将构成轻微的反
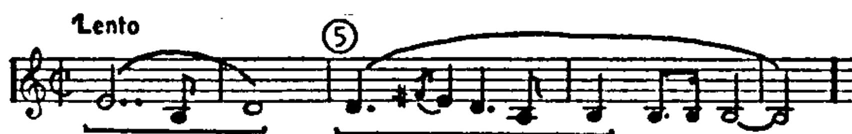
① K. 科夫卡：《格式塔心理学原理》，第302—303页。

向，并将成为一个紧张点。不过，如果在这个点上，转调过程被一个属音上稳定的状态所代替，那么将在进行中构成一个大调上的变化。

必须仔细地把继续与重复区分开。在继续过程中经常含有变化，不单是重复。继续部分出现为正常运转的样式，重复则仅仅达到饱和状态进入的点（参看第162页及后页）。不过，我们关于继续的期待，也是在某种程度上受制于我们关于变化和逻辑的期待；那就是，只有在它能被理解为朝向一个目标的运动的这个意义上说，是意味深长和富有意义的，这样，我们才期待继续。假如意义变得模糊起来，那么，我们就期待着变化。

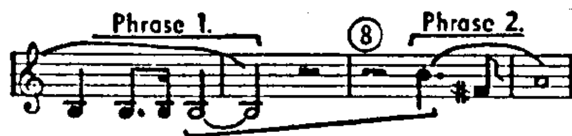
旋律的继续

肖邦的《前奏曲》Op. 28 No. 2提供了一个清楚的例子：一个过程的建立，它的继续，一个干扰以及最后重建一个原过程的变奏。



例 5

旋律乐句（例5）包含两个相似的动机，用这样的事实连结起来：由与第一片断的结束音相同的音来开始第二片断。第一和第二乐句都相似地由一个共同的音连接着，虽然这个音在第二乐句中被其



例 6

八度音所取代(例6)。这个由同音连结起来的过程，建立起一股强大的力量趋向继续。我们期待着另一个乐句，即使它参入新的旋律材料，仍然由这个连结的音开始。但是这种情况并没有发生。在第14小节中，#F 应该是被期待着的音，但是进入的却是 A，从而使这个继续中断了(例7)。



例 7

直到这个动机在 ♮F 上完成，这个中断的力量才完全明显起来，因为 A 到 E 的进行本可能简单地采取重复第二乐句的结尾的办法。还原 F 加强了中断的效果，因为在 E 之后，它引出了旋律中第一个半音音级。在继续中的这个中断之后，由同音联结的原来过程的进行，重新被建立了起来，加以动机顺序上的某些修改，一直继续到最后终止式的到来。

发生在第14到16小节之间的旋律的中断，还有和声进行中的中断和改变与之平行，但又有这样的不同：就是原来的进行不像旋律有过的情况那样重新建立起来，在这种意义上和声的改变是结论性的。不用对这个前奏曲的和声进行详细的分析，就可以看得清楚，开始16小节的和声运动可以像例8那样标记下来。

虽然原来所听到的开始的乐句是在 E 小调上，为简单起见，我们按照 G 来标明，而它是向这个调上移动的。第二乐句，看来恰恰是与第一乐句平行，引导我们期待它结束在 D 大调和弦上。但是，这个和弦永未实现。代之以不规则的解决到一个变化和弦，它的根音可能被考虑为 D 向 #D 的变动。这里进行改变了，可以这么说，从这个和弦在进行中开始改变起，这个改变一直被悬念着。直到第14小节的后半部那个增六和弦的到来。这个和声运动不规则

例 8

的和不明确的特性，引起模棱两可和不确定的情绪，它由第14到15小节相对清楚和规则的终止所解决，而在这个解决中，这个增六和弦（仍然是和声的一个变化，它本应属于D大调）移动到A小调上的四六和弦上。

关于这个进行，最引人注目的事情之一，是使模进以规则的方式继续着，并在乐句的末尾变化到小调上去，而在同样的和声点，本可以达到最小的偏离；那就是在第二乐句的开始，我们应该有以下进行：

D: (IV) — VI — I^6_4 — V — I
A: (IV) — VI — I^6_4 — V — I (a minor)

看来完全清楚，任何纯粹按照和声的目的和转调来对第12到16小节作技术性的解释，必定是不适当的，因为同样的目的，可以由许多不同的途径来达到。这个解释在审美感情体验的成形方面，存在重要的怀疑和不确定。

确定与怀疑是相对的术语，认识这点很重要。这个前奏曲开始的乐句，仅仅是相对地确定，特别是假如我们考虑到这种风格的上下文的话，应该听出这个前奏曲与在它之前和之后出现的前奏曲之间的关系。非和声音以及加六度和弦的不断运用等等，在伴奏音

型中与从头到尾下属进行(G到D到A)在一起,从一开始就产生一种不明确的紧张情绪和几分不确定。在第10小节,相对的不确定移向更加明显的和有力的不确定,在那里,在A小调四六和弦的到来中,依次解决到相对的确定。这个乐曲进行从开始就朝向完全的确定,但是仅仅在最后的终止中得到,处理之适当,从这个分析中已明显看出。
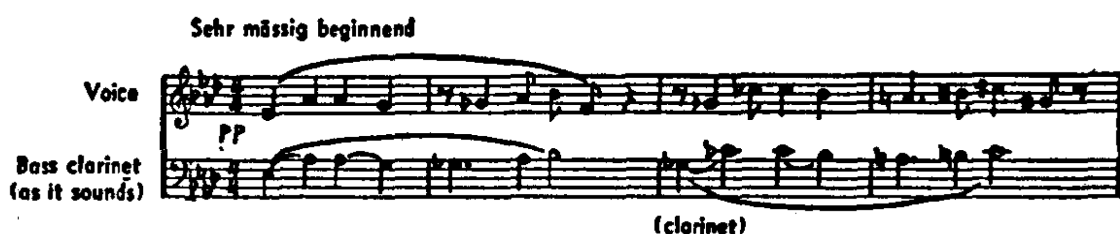
由于在解决到A小调中的四六和弦的过程中的耽搁,紧张一直保持到结尾。注意那个时候,从一种观点来看,和声进行是中断的,从另一种观点来看,整个从第12小节到结尾的运动至少与原来的进行相似,虽然它延长了不少:

$$a\text{: } IV^{6}_{\substack{4\sharp\\3\sharp}} - IV^{6\sharp}_{3} - (\text{VI, omitted}) - I^{6}_{4}(\text{prolonged}) - V - V \text{ of } V - V - I$$

这个范例从几种观点来看都很有趣。第一,除了运动和结束,它没有陈述,在这个意义上说,它没有开端。考虑到这点,使人联想起沃特海依梅尔关于思考过程的描述,其中我们有"……S_1……S_2……";就是说,开始的乐句(S_1)已是过程的一部分,尽管在此实例中,最后的终止确实出现了一个最后的解决。在一个过程中间开始,也是有助于一般模糊的气氛的,而它弥漫着整个前奏曲。第二,这首乐曲说明通过进行的改变(和声方面的运动)而来的间断与通过在这一过程中的耽搁和停顿而来的间断(在旋律方面的运动)之间的区别,这一过程是后来恢复的。最后,这个范例值得注意,因为进行的反向和旋律继续的中断所构成的高潮,不是作为典型的上升的结果,而是,可以这么说,发生在一个逐渐下降的进行中的。①

① 关于这方面的例子请参看J.S.巴赫:《平均律钢琴曲集》Vol.I,前奏曲1和2。

一个过程的某些方面可能显示继续，而其它方面则不然。瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》中的《爱之死》(例9)，开始的连续的乐句建立起一个过程，引导我们去期待一个有限的继续。直到第5小节，单簧管与声乐基本上出现在相同的旋律线上，但到第5小节，声乐部分的连续进行被打断，而器乐仍在继续这种模进。
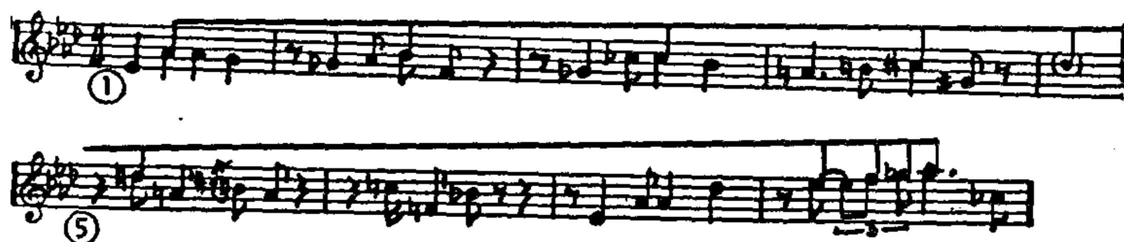


例 9

为了清晰起见，让我们把注意力首先转向声乐部分，然后转向器乐线条，最后，看二者之间的关系。

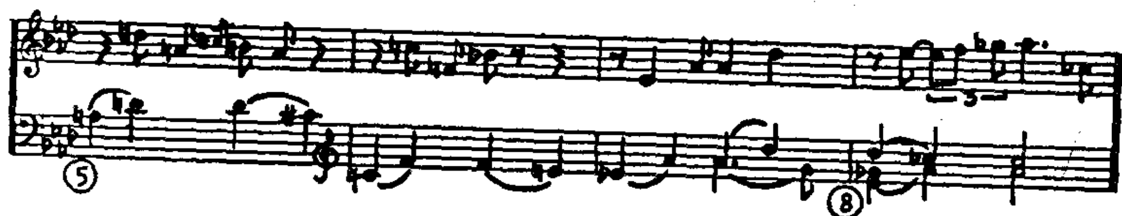
虽然，在第5小节，声乐线条的连续进行已中断，因为我们期待这线条在A上开始移动到D，像圆号部分所作的那样(例10)，从头到尾的线条，在第1小节从♭A开始上行，经过♭B到♭C，然后到♯C，没有中断。我们所期待的音都出现了，但不是在已建立的连续过程基础上所期待的那种顺序。在另一方面，当停顿在进行中，在线条上没有表现出基本的中断时，它的确预示出一种遍及整个线条的阻延，它不继续其上行的浪潮，直到最后小节，当运动上行到♭A时，就达到了一个自然完成的点。

注意，这个在旋律模进上的停顿，由不中断的节奏伴随着，由于器乐线条的继续使它更加明显。实际上，声乐部分在第5、6小节是切分的，与器乐线条相对比，正如不久我们将看见的(第138页及以后页)它卷入了重要的节奏的改变。从器乐节奏而来的改变和偏离，与第2、3小节声乐略微推迟的进入，不会造成混乱。因为，尽管这个推迟由于耽搁和干扰，这个进行有一种表现效果，但是，它们



例 10

是在那个过程中起作用的，而当第5、6小节的节奏改变的时候，它们双方都显得更加明显，更加重要了。



例 11

器乐线条表现出与声乐线条强烈的对比。在第5小节，当声乐线条在进行以及节奏中参入了一个停顿时，器乐线条则专诚地坚持它模进的方式(例11)，好像整个运动都加快了似的。动机的第2小节现在省略了，以至于在每一个连续的小节中，都能听到上行四度的运动之后，随即下行半个音级。关于进行，有趣的事情是，虽然部分旋律省略了，上行音程的进行却没有改变，因为新的动机总是在同音上开始，就像这个动机的后半部分所作的那样(例12)。作为这个更改的结果，这个过程基本上像先前那样继续，但是速度更快了。

在第7小节，加速再次增进，在那里动机的进入发生在半小节的地方。无论如何，进行速度的增长同样也表明模进的结束。因为在第7小节♭A 到♭D 音程没有继续这个模进，而是代之以声乐与器乐线条的重新联合。双方都在这个点上停顿(♭A)，同时，这个联合的旋律运动(第7小节)都在前面的小节中预示了。重要的停顿



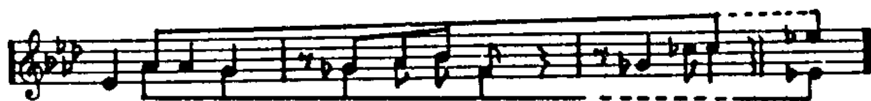
例 12

点，♭A 已被暗含在从 D(第5小节)经过 C 和♭B(第6小节)的运动中了。旋律的运动已内含在第6小节的声乐线条中了。也就是说，假如第6小节的声乐线条已上行四度，那么它就应该拥有像声乐和器乐线条在第7小节所具有的那种旋律的轮廓。器乐和声乐线条的统一由一个更明确的和声运动所强调和连接起来。而且旋律与器乐的线条双方都向上运动到高音♭A，并朝向它们从一开始就一直倾向的方向。

那么，这里我们有同时发生的：(1)从模进进行的观点来看，在进行中的一个停顿(在声乐线上)，如从全面运动的观点来看，它仅仅是一次耽搁；(2)一个继续的进行(在器乐线条上)，其进行样式在细节上改变，但不是在基本运动上的改变；最后，(3)两种进行的稳定通过它们的重新统一，通过它们同向相对静止的点的运动(来实现)。声乐线条与器乐线条进行之间的关系特别有趣。因为在声乐线条上的耽搁的情绪是由器乐模进的加速运动来加强的，反之亦然。

考虑中的旋律提供一个有趣的例子，是关于旋律的继续可供选择的可能性的(参看第69页)。两小节动机的开始，从♭E 跳到♭A 创造了一个结构上的间隙，接着而来的下行运动(♭A、G、♭G、F)开始去填充这个间隙，建立起一个继续的进行，它引导听众去期待回转到开始时的♭E，(参看例13)。但是，当下行的发展引起可选择的期待的时候，却引进了上升的进行(♭G、♭A、♭B)。在这新过程中，内在的趋势是由上升的旋律线，从小节到小节所支持的(参看例10)。不仅是低的♭E 音的到来被耽搁，而且从第5小节到第8小节，它本

身的上行的运动，也被耽搁，从而有助于上升性的进行。同时，低的♭E 音及高♭E 音二者的到来（第7和第8小节），由此造成一种意义，有助于解决的感觉，这是那整个乐段的结束时所盛行的。
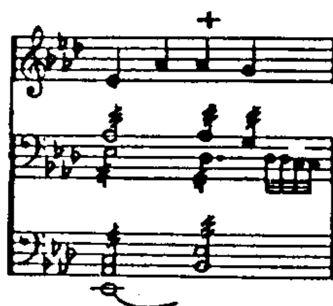


例 13

注意，正是因为进行中不连续的点，以及在大的旋律型开始时的耽搁，都由一个未被期待的调性模进和更为大胆的时间上的间隙所表明，所以在较小动机的耽搁，由一个较不规则的音调模进和轻微的节奏的干扰伴随着。在动机的结构之间的平行，以及从头到尾的乐句组织是音乐过程的建筑性质的又一例子。

因为整个感情的特性受它各部分的限制，在继续进行中的较小的耽搁也必须受到考察。这些手段所采取的这种形式，一般是在装饰音课题名义下进行讨论的。眼下考虑到的例子，倚音在推迟四分音符运动的正常继续中起作用（例14）。就是说，我们指望由四度跳进开始的运动——例如，在动机的首次出现中的从♭E 到♭A——能在另一拍上继续。在风格体系之内的各种各样的选择都是可能的。例如，从第四音的运动，可能作为三和弦的一部分上行到 C；它可能在四度之后逐级移动，就像在贝多芬《第二交响乐》慢乐章开始的旋律那样；或者，也可能靠立即下行去关闭结构上的间隙，就像瓦格纳的《帕西法尔》中的“忠诚”的动机那样（参看序曲第44小节及以后）。无论如何，所发生的是，这个趋势朝向更远的运动，由于♭A 的重复而被耽搁了，同时，这个耽搁的效果被加强了，因为重复的音是一个不协和的音。

倚音和其他装饰音的感情特征也同半音阶的感情特征一样，半音阶也在这个乐段的效果中起重要作用，我们将在第五和第六章中进行充分讨论。在这一点上，我们必须满意地指出，装饰音和



例 14

半音阶的感情表现的性质，已从西方的、非西方的和原始的资料所提供的证据中清楚地表明了。

继续总是在一种特定的文化风格的上下文中起作用，它不仅仅限制像和声这样明显的有关的文化因素，并且经常在决定我们有关旋律继续的期待方面起重要的作用。这种情况的一个普通的例子，就是旋律进行通过三和弦而上行，就像例15那样。这个典型的模式形成多种多样的旋律，诸如舒曼《钢琴协奏曲》第一乐章的主要主题；海顿《第97C大调交响乐》的慢乐章的主题；以及《三支瞎老鼠》的音调等等。



例 15

节奏的继续

迄今为止，按照空间——旋律的和声过程的继续，已经大量地讨论了。至关重要的和不断出现的时间组织的因素，却很少受到注意。鉴于涉及到无数的和众所周知的困难，以及我们关于这个课题的知识不完整状况，假如对时间的组织的因素全然不知，那倒真是乐事。不过，在实现和干扰继续之中，它是如此至关重要，使得我们至少要对音乐过程的这个方面作一些尝试性的观察。

在作所有这些工作之前，必须区分律动、节拍和节奏。

1. 对律动的知觉涉及到一个客观的或主观的把时间分成有规律地循环和同等强调的诸多节拍。节拍器或者手表的滴答声都是律动或者节拍。这种相等的律动，引不起节奏或者节拍印象，当然，除非，听众的头脑把某种区别强加给分散的节拍。

尽管律动的感觉是需要的，但是，假如一种节拍的印象被引起并且一般地呈现在节奏的知觉之中，那么律动就能够而且的确独自存在，既不用创造节拍，也不用创造节奏。为了使之发生，就重音配置而论，这些拍子必须是没有差别的，它们必须是相等的。事实上，我们稍后称作“不完整节奏”的东西，就是律动的系列（参看第172页及其后页）

2. 对节拍的知觉涉及对有规律的重音与非重音节拍的循环的觉察。节拍组织的必要条件就是律动的差异进入强拍与弱拍之中。假如节拍的感觉被引起的话，很可能就是基本节拍的感觉。但是这种节拍的律动，实际上不需要被听到。它可能在听众头脑中携带着（参看第143—144页，第281页）。因为节奏的印象不仅依靠强拍和非强拍的存在，而且也依靠这些拍子的组合，节拍，在一定意义上，能够在没有任何节奏印象的情况下独自存在。因为在听众不可能以明确的方式组合无强拍的律动的地方——那里的节奏是模糊的——印象可能只有在一定的频率之下，强弱拍一个接一个地进行下去。关于这种类型组织的一个例子，将在第五章中讨论（参看第175页及后页）。

3. 对节奏的知觉涉及一个或更多非重音节拍与一个重音节拍相关联的心理组合问题。当然这些组合可能或多或少清楚一些，并在任何指定的节拍之中，可能无限定地变化。它们可能在这个意义上或多或少是有规律的。此外，这个节奏组合的重音，尽管一般地支持节拍的组织，但可能不时地与那个组织相冲突。

至于谈到那些来自这样一些组合的模式，我们将运用与韵律

学有关的传统的术语：抑扬格（◡—），抑抑扬格（◡◡—），扬抑格（—◡），扬抑抑格（—◡◡），和抑扬抑格（◡—◡）。最后应注意到，节奏能够单独存在而无律动或节拍，就像在素歌、不同文化的狂想的幻想曲或者清宣叙调中所作的那样。

以律动为一方面，以节拍和节奏为另一方面，它们之间基本的区别存在于这样的事实中，即，后者的心智组织的样式，涉及到把拍子区别为重音与非重音节拍，而前者则不然。这样造成对合乎需要的重音节拍的某种限制。
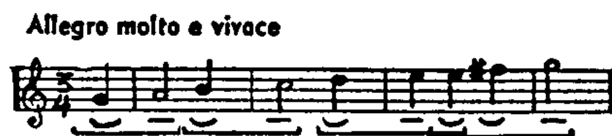
从基本上说，任何东西当它以某种方式有意识地标明的时候，是有重音节拍的。此种智力的标记可能是在音的强度、长度、旋律结构、和声进行、配器或者任何其它连接起来的样式中的差异的结果，这些因素能把单一的或组合的刺激物与其它刺激物区别开来。甚至无声、一个休止符，也可能被强调，例如贝多芬《#C 小调弦乐四重奏》第五乐章的第2小节就是这种情况（参看第177页）。在其它例子中，一个音或一组音可能出现为被强调的，并不是因为它本身所拥有的任何特殊的区别，而是因为先前已建立起来的组合，趋向于使它们本身永无终止，从而使这种组织类型成为最简单的一种。

强拍不应该因为加重音而造成混乱。像早些时候所观察到的，休止也可能被强调；音乐文献中充满了很轻的重音的例子。加重音是对一个强拍上的或一个非强拍上的音动力性的强调。在强拍上音被强调的地方，这个加重音可能改变节奏的组合或者可能有助于澄清另外一个模糊的节奏组织，但它不产生强拍上重音。加重音放在一个弱拍上也不改变节奏的组合。这种拍子仍然被知觉为非强拍上重音，不仅是因为一定组合的趋势力图使自已永存，同时也因为，像我们将要看到的，在一个非强拍的时间组织中的安排，无论是否加重音，它与真正的强拍上的重 音节拍在生理反应上是不同的。因此，通常一个弱拍上的突强或强音应该与一个加重音同类，而不同于一个强拍上的重音。关于这种弱拍上的加重音，一个
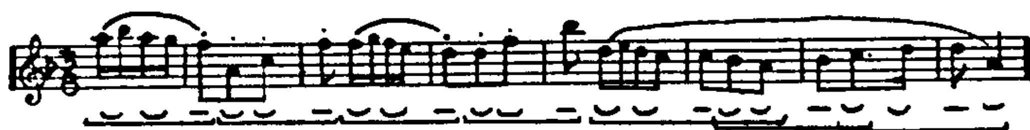
熟悉的例子是海顿《惊愕交响乐》第二乐章中的非常响亮的“惊愕”。既然是这样，那就清楚了，强有力的加重音不影响基本节奏的结构，尽管它明显地修改了这个主题的性格。事实上，很强的加重音的效果，部分地是我们知道它不是真正的强拍上重音的这种意识的产物。分清强拍重音与加重音之间的区别是重要的，同时，应该注意到有一些例子表明，像此类在弱拍上的突强或加强，应该处理为改变节奏组合的一个重音。演奏者必须意识到这种可能性，因为他关于此类重音的含义的决断，将确实地决定他对拍子的处理，以及决定他对这个乐段的演奏。

虽然节奏与节拍相互关系明显地密切，然而它们都是独立的可变物。一当人们考虑到在相同的节拍组织之内，能产生几种不同的节奏组合时，就会立即得到证实，就如例16—20所表明的。

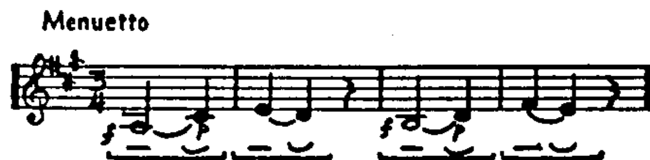
例16. 抑扬格组合：贝多芬：《第一交响乐》，小步舞曲；



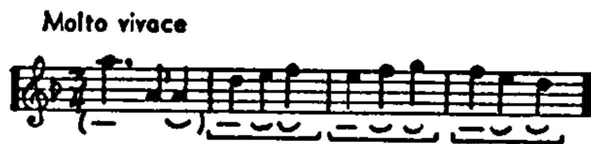
例17. 抑抑扬格组合：比才(Bizet)：《卡门》，第三幕，幕间曲；
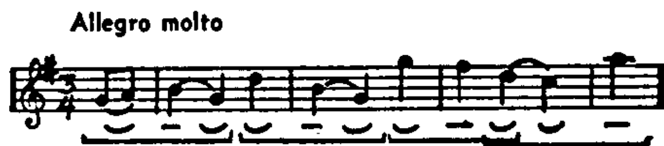


例18. 扬抑格组合：莫扎特：《A 大调弦乐四重奏》(K. 464)，小步舞曲；



例19. 扬抑抑格组合：贝多芬：《第九交响乐》，谐谑曲；



例20. 抑扬抑格组合：海顿：《"惊愕"交响乐》，小步舞曲。



同样地，相同的节奏组合可能从不同的节拍组织中产生出来。例如，一个抑扬格组合可以在二拍子中存在，也可以在三拍子中存在，如布拉姆斯《第四交响乐》第一乐章，开始的主题就是这种情况；同样，抑抑扬格组合能在二拍子中出现，就像在巴赫的无伴奏小提琴曲，古组曲，第三《加沃特与古回旋曲》中所作的那样；扬抑格模式同样可以在二拍子中出现，就像在《月光》音调 中所作的那样；同时抑扬抑格节奏能在二拍子中存在，门德尔松(Mendelssohn)，《小提琴协奏曲》开始的主题就是这样。

不过，有些节奏组合倾向于不能同特殊的节拍组合配伍。例如，二拍子不容易使扬抑抑格模式发生，而扬抑格则难于在三拍子中被引起。要了解节奏组合与节拍结构的不一致性，还必须讨论一些方法，在这些方法中，头脑把强拍与非强拍组织放进紧密结合的组合中去。

一组强度和持续时间都相等的刺激物不可能产生节奏的印象，除非头脑把它自己所作的区别强加给它们。某些刺激物与其它

刺激物相对来说，可能被人们知觉为被强调的。①当头脑把它的组合加给这样一个系列的时候，不仅是由头脑主观地限制节拍的生动性，同时它们在系列中的位置也是如此。

> 假如一系列的相等距离的声音，如节拍器的滴答声被听到时，观察者可能按自己的选择把它们组合在抑扬格、扬抑格或扬抑抑格中。对耳朵来说，选择仅仅影响节拍的生动性。但是，假如观察者对节拍器的每一拍轻叩一个键的话，将会发现就抑扬格来说，他总是错打拍子；同样的情况也往往发生在扬抑格或扬抑抑格中。因为，由于节奏过程的影响，观察者在这些拍子上听不到它们。至于抑扬格，他总是听到那个被他作为从属的拍子，这个拍子比实际上在节拍器上客观地发出的卡哒声要更靠近强拍。②

这些结论被伍德罗（Woodrow）③的研究所证实，他发现在间歇时间相等的情况下，每个第二声被强调时，节奏将出现为扬抑格。假如间歇相等，而每第三声被强调时，节奏将出现为扬抑抑格。因此，扬抑格和扬抑抑格可能在这样的意义上被组合在一起，即，二者基本上是强度不同的产物，而不是持续时间不同的产物。

与此正相反的是抑扬格和抑抑扬格节奏的情况。它们基本上是持续时间不同的产物。假如我们开始用一种扬抑格节奏，逐渐地在较响亮的声音之后增加间歇，我们就会达到一种抑扬格节奏。与此相似，假如我们开始用一个扬抑抑格节奏并在较响亮的音之后，逐渐地加长间歇的长度，节奏会趋向于抑抑扬格。因此，一组音中的一个音或一个节拍的相对的持续时间愈长，作为完成这个组合

---

① R.B. 斯特森：《节奏的自动理论与离散进行》，《心理学评论》，1905年 XII，第250—270、293—350页。

② R.B. 斯特森：《节奏的自动理论与离散进行》，第308页。

③ H. 伍罗德：《节奏的定量研究》，《心理学档案》，1909年 XIV，第1—66页。

的趋势就愈大；而当一个节拍相对的强度愈大，作为开始这种节奏组合的趋势就愈大。换句话说，持续时间的不同，导致“结尾重音节奏”，而强度的不同导致“开始重音节奏。”

这个分析解释了为什么扬抑格节奏不易在三拍子中产生。作为扬抑格节奏的两个单位（—◡）只有当其中之一是两拍长 𝅗𝅥♩ 的时候，才可能在一个三拍子结构中发生。但是，这种模式所带有的困难在于，这种时间上有差异的组合，趋向于变成结尾重音。唯一能使这样一种正常的结尾重音模式变成扬抑格（开始重音）的办法，就是在强拍上加一个很强的重音符号，以便强度上的差别超乎寻常，就像它的持续时间超常一样。在例18中所发生的事就很清楚。没有强弱放在第一和第三小节的第一拍上，节奏组合本该是抑扬抑格 𝅗𝅥♩|♩𝅗𝅥𝄽。但是加重音放在第一音上，联结♯C到A，把节奏设想并演奏为扬抑格 𝅗𝅥♩|♩𝅗𝅥𝄽。有一点很重要，就是强调演奏者的节奏观念确实影响他关于节拍的安排。也就是说，在解释这种模式作为扬抑格时，他实际上把♯C放在比他原本考虑这个组合为抑扬格时要更靠近A音。

就二拍子结构中的扬抑抑格组合来说，一种相似的情况盛行着。为了使一个扬抑抑格存在于二拍子结构中，两节拍律动之一必须被分开，以形成在扬抑抑格—◡◡中所需要的第三次搏动。因此，♩ ♩ ♩ ♩这种模式必须变成♩ ♫ ♩ ♫；同时，再次地，这个时值上的差异将趋向于导致一种结尾重音而不是开始重音节奏。不过，既然这样，一个强有力的加重音放在强拍上，也将趋向于改变正常的组织，并使其成为开始重音。这就是实际上发生在布拉姆斯《狂想曲》Op. 119，No. 4中的开始时的情况（例21）。要是不在每一小节的第一拍上加重音符号，这种模式就会趋向于成为结尾重音。这里，同样，演奏者的节奏观念将修改他对音乐的解释。也就是说，因为他把这个组合想象为扬抑抑格，并逐个地移动非强拍去更靠近强拍。



例 21
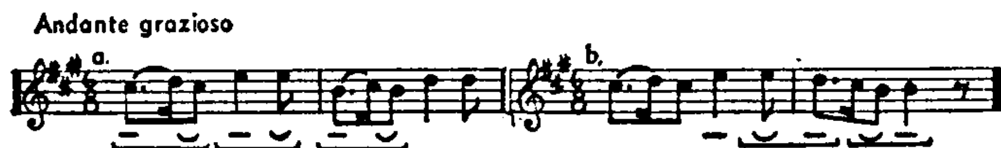
在莫扎特和布拉姆斯的例子中，主题的显著的效果大部分是，一个开始重音组合已被迫成为一个正常的结尾重音的时间性组织。

布拉姆斯的节奏是否应该实际上被考虑为扬抑抑格的问题还可以讨论。头脑试图以尽可能最简单的方式去知觉样式，并且因此倾向于，特别是在这种音乐风格中，把所有的运动归入一种单一的律动功率之中。由于这个原因，动机的两个八分音符还不如当作一个被分开的弱拍，正像可选择的分析(b)所表明的那样；在这种情况下，这个组合应是扬抑格而不是扬抑抑格。或者两种组织类型都呈现在脑子里。这种分析的双重可能性似乎指明：关于一指定的节奏组织最重要的事情之一，不是非重音节拍的数目问题，而是它们与重音关系的安排问题，也就是说：不管一个组合是开始、中间，还是结尾被强调。

对头脑把重音和非重音节拍组织成紧密结合的组合的方法的考察，也弄明白了演奏者关于安排不寻常的加重音于抑扬抑格节奏的强拍上的趋向(参看例20)。因为尽管一个清楚的时间上的差异，无疑会成为一个组合的弱拍起音，但是重音则可能被大大地强调，以致后拍不会与弱拍起音组合在一起，就是说，以便于抑扬抑格组织 ⏑–⏑⏑–⏑ 不会变成抑扬格 ⏑–⏑⏑–⏑ 。

这些关于智力的组合样式的观察，无论如何不是绝对的法则。它们的作用受到音乐结构的其它因素的组织——旋律、和声、配器等等的限制和修订。对例22的分析简单地说明了这一点。在莫扎特《A 大调钢琴奏鸣曲》第一乐章的主题中，开头两小节各自的后半

部分(a)很明显是扬抑格，不管那个正常的结尾重音(抑扬格)在持续时间上的差别如何。这个组合是以下二者的结果，即，先前没有任何弱拍起音的组织，同时，跳动发生在小节之间；也就是从 E 到



例 22

B 的跳进趋向于使动机断离，使它脱离节奏组合。

旋律与节奏的组织之间的关系能容易地看出来，假如第2小节像这样改变：就是在小节之间的旋律运动是级进的，就像例22的(b)部分的情况那样。现在第一小节最后的八分音符，清楚地听起来像是第二小节的弱起，使得节奏成为跨小节的抑扬格。
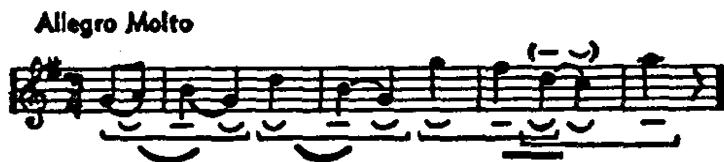
不过，即使没有这些主要的改变，假如在主题的第1小节中把一个弱拍，一个八分音符 E，放在#C之前，这个组合也能改变。假如读者唱这个带有这样一个弱拍的主题，他将发现第一小节的那个最后的八分音符，现在趋向于像是弱拍起音。简单说，前面的节奏组合影响后面；或者，换句话说，一个已建立起来的节奏过程趋向于使它自己永存。同等重要的是将要来临的组织也影响组合。因此，演奏者将以这样的方式演奏莫扎特主题的第1小节，它的扬抑格的模式是清楚的，因为他明白两个小节组织的组合是什么。

那么，正是所有音乐材料的整个安排决定节奏组合将要成为什么样子。这是整个音乐的模式将趋向于以最简单和最令人满意的条件被人们所知觉的另一种说法。因为这个理由，节奏组织不仅是有关持续时间和重音的问题，而且是这些因素与这个模式组织所有其它方面有关联的问题。不过，音乐刺激物的智力性的组织将是在一定的情况下尽可能地“好”，但也并不需要像听众所希望的

那样令人满意。节奏组织经常是不连贯的、不完整的或者模糊的。①

更高水准的节奏组织

例23中，即使四分音符仍像先前那样运动，第3小节还是发生了一个重要的节奏变化。这个改变了的组合建基于旋律过程的变化和一个更为活跃的低音部和声线条，以及改变了的分句法之上。这个小节的第二拍已不再与第一拍作为抑扬抑格的一个部分，而



例 23

是变成另一小节的弱起拍了。这个节奏的颠倒特别引人注目，因为这个新的小组是在老的乐句已有机会完成它自己之前进入的。它对意识如此强调，以致诱使人们把 D 到 C 音分析为更大的、结束在 A 音上的抑扬格的扬抑格亚群，而不分析为抑抑扬格。对于演奏者和评论家来说，这里的关键是，尽管我们关于节奏该是什么样的解释是在总谱所提供的有效信息基础上作出的，但这个解释本身依据我们在什么地方放置节拍而改变。例如，在这个例子中，比起第3小节的 D 音与在它之前出现的#F 音的关系来说，第1或第2小节中的 G 音，实际上更靠近在它之前出现的 B 音。

虽然节奏过程的颠倒无疑在继续中是一个干扰，但从另一种观点来看，很明显，正是这个颠倒使这个乐句的最后六拍(计入休

① 应该记住这一点，因为总是有一种巨大的诱惑去指定和分类，去把这些组合看作是清楚的和限定的。其实，在许多情况下，节奏组织的真正的意义，明确地在于它的难以捉摸的模棱两可之中。

止符）结合成一个单独的集体，作为与第一个六拍相对立，从而形成两个明确限定的模式。这个统一体的产生，部分地由于最后的组合没有相似部分的重复；部分地因为在一定意义上，D 音作为一个中枢起作用，既属于在先的抑扬抑格，又属于接着而来的抑抑扬格。它的弱起功能不是立即明显的，尽管节奏的取代（演奏者的解释将加强这个暂时的关系）将被感觉到；同时，整个小组在最后，将呈现为构成弱拍进到最后的 A 音。

这个较大的节奏单位的创造，给予整个乐句以从头到尾的节奏形式。因为仅仅作为在重音和持续时间方面均相等的这些节拍的一个系列来说，将不会引起一种节奏的印象（除非就头脑把它自己的任意的区分强加给刺激物而言）所以，同样地，更小的节奏组合将不会产生更大的模式，除非重音或持续时间上的差异出现。因此，在这个例子中，它的组合或许应标为 A—A—B，或者，按照持续时间，则是3—3—6。按节奏来说，没有别的，只是一个抑抑扬格组合。

中枢音把两个分开的小组连结在一起的这种功能，在例16中更为清楚，在那里，在第3小节重复的 E 音，可能被解释为既有几分是抑扬格节奏的后拍，又是一个抑抑扬格音步的一部分，形成最后进到 G 音的弱拍。这里，一个有差异的最后小组的结构引起了一个抑抑扬格的乐句节奏再次出现。这种结构模式也可以在例17中看到。



例 24

莫扎特例子的结构十分不同（参看例24）。这里每两小节展示一种它自己的节奏，不过整个由此种节奏的一个系列组成，而不是

一种更为紧密的从头到尾的组合。开始两小节短句的节奏不是绝对地确定，但这个力度将使人们感觉它们在展示一个扬抑格组合。第二组合四小节是十分明确的抑扬格。假如这个分析是正确的，那么，在第5小节开始，有一个温和的节奏的颠倒。它是温和的，因为颠倒的性质不明显，直到它实际上过去了——直到我们到达第6小节——同时因为这个开始的短句不是强调扬抑格的。动机结构的规律性，以及缺乏任何强烈的节奏的中断，大有助于整个乐段的优雅。大概整个例子的最不平常的感情的面貌是开始的节奏，它的活泼有趣的性格，正如我们所见，主要是扬抑格节奏被强加上一个自然的抑扬格的暂时的关系的产物。

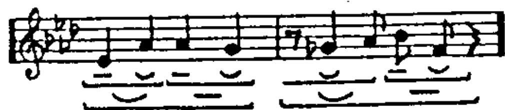
根据节奏来讨论形式人们能走多远，这是一个容许讨论的问题。部分地是有关定义的问题。例如，假设你采用一种关于节奏的机械的理论，那么，似乎很明显，你很少能包括稍大于乐句的任何一种节奏组合，有时又恰巧相反。部分地也是对较大组合的心理反应的时间限度问题。萨克斯明确地反对把形式的概念看作节奏的类型，是因为绝大多数形式的设计不是由成倍的单位构成，这种议论根本是没有理由的。[①]因为，像我们已看到的，正因为不是所有的动机和乐句都有着相等的持续时间和重音，所以，我们全然可以论及乐句或者较大单位的节奏。也不应该拿任何按节奏观点对形式的讨论来排除其它的观点。

我们关于节奏过程的观念不仅来自旋律、和声、力度、织体等等的现时的组织，同时也来自正在听到的特定乐曲之内的过去的组织。来自《特里斯坦》的那个乐段已考虑到(第121页及以后数页)
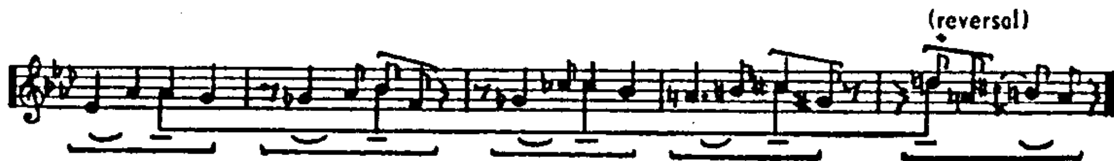
---

① 柯特·萨克斯：《节奏和速度》，第16页及其后页。实际上，萨克斯可能是指节拍；假如是这种情况，那么他的争辩更是似是而非了。不过，即使在这里，在乐句层次上建立的节拍律动也可能将持续，为作曲家提供创造性偏离的可能性。对节拍的讨论，参看第140页及其后数页。

提供一个有趣的关于先前的旋律的组织影响节奏进行的说明。先前讨论过的旋律的颠倒，伴随着一个引人注目的节奏的颠倒，现在
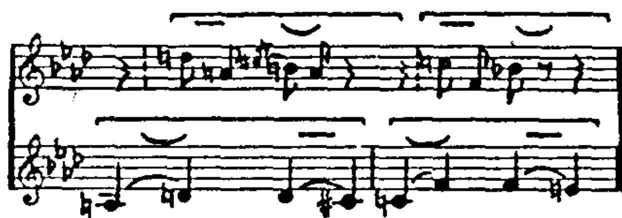


例 25

我们可以更为仔细地进行考察(例25)。每一个开始的小节建立起一个清楚的抑扬格节奏，并带有扬抑格的亚群。这个组织是由单簧管上的分句、和声运动以及由歌词本身的节奏来支撑的。注意那主要节奏重音总是发生在上行旋律线的最高音，在四度跳进之后或之前。当这最高音出现时，即使脱离它被期待的顺序，它也被给予一个重要的重音，部分地由于它与较早出现的那些重音相类似(参看例26，第5小节)。因为它是一个小组的第一个音，它成为一个扬抑格组的重音部分；同时，这个从抑扬格节奏到一个扬抑格节奏的变化，构成了一个节奏上的颠倒，它与旋律的变化相结合是一种有力的感情力量。



例 26
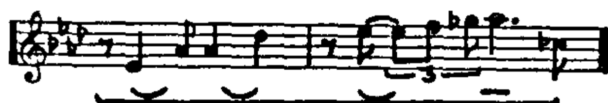
不过，假如我们认识不到这个过程的变化，不以节奏组织为限，这个分析将是不完整的。这里把小组的主要重音放在小节的第二拍上创造了一个切分音，其中节拍组织也受到干扰(见例27)。当器乐继续原来的节拍方案时，若有任何情况通过继后进行加快速度来迫使它的话，那么声乐部分把它的主要重音安放在小节的第二拍上，把它的第二个重音安放在小节的第四拍上，以致在效果



例 27

上，整个声乐部分就是切分的了，并与器乐部分相抗衡。

这种复节奏在第7小节解决，但是节奏的稳定性直到第8小节才得到。同时，在这里，我们再次看到先前节奏—旋律的组合的影响；因为上行四度跳进，保持它原来的弱起的效果，同时，在第7和



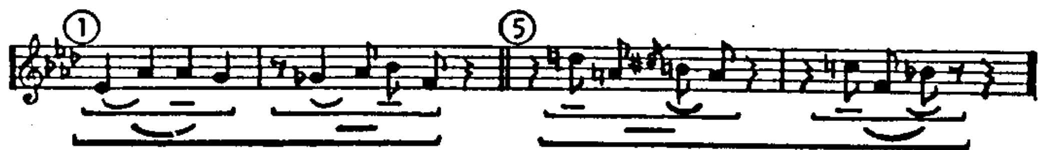
例 28

第8小节的四度音系列中都没有一个有力的强拍（例28）。即使在器乐部分，强拍的确出现了，但它们被从头到尾的弱起系列所模糊，只是到了最后的♭A音，它才到达一个真正的强拍。①假如把第8小节与第2小节的旋律运动相比较的话，对这个♭A的重音安排也看不出什么意外来。这个比较使下述情况清楚起来：第7小节是用在开头两小节动机中的第1小节的变形，但它是这样的安排，以致于在小节之内得不到明确的强拍。换句话说，我们再次找到一个把各部分结合在一起的例子，这些部分以前是被分开的，以致◡—◡—变成了◡◡◡—。

最后两小节的统一，在组织整个八小节乐段的结构中有了结果。注意在第5小节中的颠倒，不仅在小节之内改变节奏，而且也在

① 也可参看有关贝多芬《C小调弦乐四重奏》第五乐章的讨论，第173页及其后数页。

小节之间改变节奏；亦即，在开始乐句中被强调的小节是组合的第2小节，而在第5、6小节则是这组合的第1小节被强调(例29)。



例 29

这种情况的结果是，第二乐句不容易被分割成片断，因为我们的注意力，可以说，从第5小节的强拍带到第8小节最后的强拍。总之，整个乐段大体可以表达为这样一种程式：

measures 1 and 2	measures 3 and 4	measures 5 and 6	7 and 8
⏑ —	⏑ —	— ⏑	⏑ —
iamb	iamb	trochee	anapest

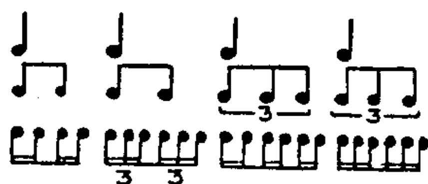
节拍的继续

节拍是把一定长度的时间分割成持续时间相等而强调程度不等的若干部分的产物。节拍组合按照一个强拍到另一个强拍之间相等的节拍来划分小节和计数。因此，假如节拍被作曲家标明为四分音符，计入这个组合开始时的强拍，则在另一强拍到来之前共有四拍，那么这个节拍就被说成4/4，意味着一个节拍单位有四个四分音符。

就像我们已经看到的，节拍组合不决定什么节奏。相同的节拍单位可能成为各种不同的节奏的基础。换句话说，虽然非强拍到强拍的关系并不是固定的，但是如果要成为节拍的话这里必定是强调与放松。使节拍组织固定的，是节拍的数目而不是它们的位置。

在另一方面，这并不意味着节奏与节拍是彼此完全独立的。改变一个与其它强拍有关的强拍的位置，将明显地既影响节奏，又影响节拍。

这些计量节拍的拍子本身可被分成相等部分，它们当中有一些将被强调，它们遵循绝大多数作曲家所提供的节拍等级。例如：



例 30

4/4组合的节拍，可能被分成像例30那样。不用说，在所有节拍的等级上，其它排列和联结都是可能的。

我们倾向于认为这里只存在一种节拍——标示在拍号中的那种。为了讨论的目的，让我们把这种节拍等级称为基本的或基础节拍。被包含在基本节拍之内的那些节拍等级，将被称为下级节拍，并按时值长度的减少来标明为第二级、第三级等等。本身就包含了基本节拍的那些节拍等级，则将归诸作为上一级的节拍，并将按节拍时值长度的增长来标明第二级、第三级等等。

当然，有的拍号的确指定下级节拍的组织，而其它拍号则暗指是什么样的组织。因此，一个3/4拍号，指定一个基本的节拍级别为三拍子，并暗指，仅仅暗指第二级别的节拍等级将是一分为二。另一方面，一个9/8拍号，指定基本的和第二级的节拍等级，都将分成三部分。不过作曲家们已愈来愈倾向于在处理第二、第三级的下级节拍的组织时，予以极大的自由。一种从这种节拍的组织 3/4 ♫ ♫ ♫ 变化而来的这种 3/4 ♬ ♬ ♬（三连音） 节拍组织，在过去两百年的音乐中，是普遍发生的，并且不用普遍改变拍号。①甚至作曲

① 几乎可以参看舒伯特或布拉姆斯的任何乐曲。

家对上级节拍等级组织作出一些规定也不是罕见的。想起来的一个例子是，发生在贝多芬《第九交响乐》的《谐谑曲》中的(第160—260小节)。

这种在下级节拍等级上对变化的处理多少有些偶然，这是过去二百年的风格中，给予基本节拍等级以特别的优势的一种结果。但事实并非总是这样。在中世纪后期和文艺复兴时期，没有包含一切的、占优势的节拍(舞蹈音乐或受舞蹈节奏影响的音乐除外)。当时的复调音乐，每个声部往往有它自己的节拍组织，而且在每个声部之内的几种节拍等级之间的关系，既是针对相互之间的，也是针对其它声部的节拍以及整个的乐曲的，这是那种风格的一个重要方面(参看例99，第285页)。下级节拍组织的重要性由这样的事实所表明：它们在乐段的拍号中被详细地指定了。在这种音乐中没有基本的头尾一致的节拍。每一种节拍线和节拍等级在进行，也可以说，它自己与节拍组织的其它方面处于同等地位上；也就是，几种节拍组织一般说来不归属于任何单独的上级节拍之下。因为这个理由，看起来试图用一种自动方式去反应这种音乐是放错地方了，因为自动行为依靠并要求一个单独的基本的节拍，所有其它节拍都归诸并归属于它之下。①

调性和声的兴起，在织体的垂直组织中，符合一致成为必要，主调音乐风格的出现，以及舞蹈风格音乐连同它强调机械的模式的日益增加的重要性，所有这些都有助于我们称之为基本节拍的等级的东西占优势。十七、十八和十九世纪期间，这种基本节拍等级几乎成为韵律写作注意的唯一的焦点。其它节拍等级上的变化，

---

① 这点值得注意，因为它似乎表明，即使我们对音乐的反应的趋向，是在一种自动的方式中，但是从最终的分析看来，仍然是一种学得的反应。这一点也由这个课题的实验性文献所表明(参看詹姆斯·L.默塞尔：《音乐心理学》第153—154页)。此外，即使这样，看来像是自动反应的基本反应，它也强调其文化的属性以及调动起适当的态度的必要性。
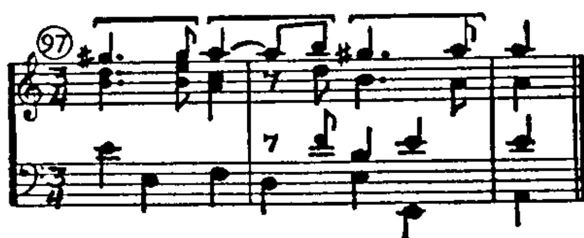
因为它们能够而且归属于有规律的基本的等级，或多或少地被忽视了，在节奏过程的组织和连接中变得相对地不重要了。简言之，节拍的继续几乎唯一地以基本节拍等级来鉴定了。

考虑中的在风格之内的继续，不仅涉及节拍运动的坚持，而且也涉及它通过优势而来的统一。因为这样，在节拍继续之中的干扰可能采取三种形式：(1)它可能卷入一种在节拍上从头到尾的改变；(2)它可能在节拍的一个部分中采取错位的形式，以致尽管节拍的数目没有被干扰，但它的安排受干扰了，换句话说，这里可能是切分音；(3)它可能卷入同时发生的节拍的对立。

节拍暂时改变的一个绝妙的例子是三比二节奏，这在巴罗克风格中是普遍的，在亨德尔《大协奏曲》No. 4末乐章中找到了这种例子。为了理解第97与98小节中节拍的干扰的功能和效果，需要注意，关于前面的第85—96小节将如何继续是有某些怀疑的。这种怀疑之所以产生，因为这里再发生的模进，明显地导致几种不同的后果(小节5—8，23—27，以及27—30)，而听众对这种情况的结果尚不能确定。从第90小节起，听众开始期待一个坚定的结束进行。这种期待由这种怀疑而加强并被渲染了，这种怀疑的出现，是短小动机的继续重复，以及这些小节的基本上静止的和声结构的结果。

第96小节的情况变得清楚而确定，听众渴望地等待着终止式，现在他知道，那将是在A小调的主音上。但是，代之以一个规整的节奏，以及所期待的和声进行(参看例31)，亨德尔现在提高了我们有限的期待，用耽搁和拖延终止，以及由干扰节拍来实现，由此加强了从紧张到松弛的运动。

在这些小节中，我们有一个清楚的两个一组的节拍组合，但是并没有失去基本上三拍子节拍的感觉。它作为我们心理的一套，以及我们自动反应的一部分在继续，以致于新的节拍组合与原有的相冲突，强化着朝向解决和统一的趋势。解决是不可避免的，在这样的意义上，即，有关节拍的任何冲突，除进一步的变化以外，最后
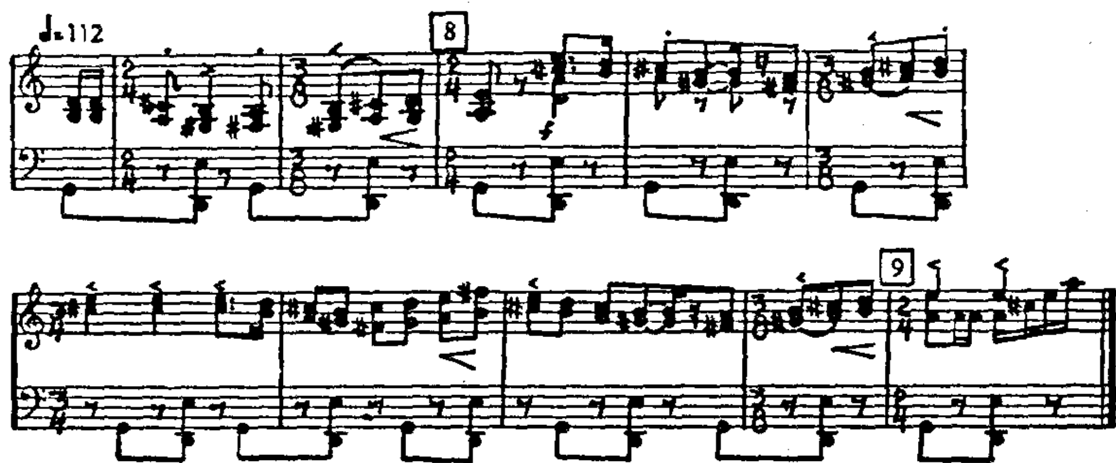


例 31

必须在一个上级的节拍等级上达到一致。也就是说，三个一组对抗两个一组，最后必然相遇——每六拍具有恰巧相合的强拍——正像它们这里所作的。

节拍组织的干扰不仅起强化作用，而且也修整贯穿出现在这个乐章的节拍基本型，使得这种节拍再次以它的通常的规律活动时，显得新鲜而有生气。这种修整的过程，在运用三拍子的地方特别普遍，因为一般说来，三拍子不让第二拍成为强拍，它往往成为比那些容易复合的节拍更加令人厌倦和单调的节拍。

像下面这个例子是有关乐段的特别令人注目的事情之一，即对节拍的干扰如此强有力——比许多看起来不规则的节拍基本型更甚——比二十世纪许多作品更有力。这里有几个理由。首先，在十八、十九世纪音乐中，有规律多少是个标准，特别是在主旋律的塑造中。在不少现代音乐中主旋律在节拍结构方面是不规律的。其次，与第一点有关，在今天的音乐中，节拍的干扰一般是不断进行的音乐过程的一部分，而在早些时候的音乐中，节拍的不规则是多少有些特殊的，一个偏离正是在与其它偏离过程相联结之中起作用的。最后，我愿意提醒大家，现代音乐有时看起来比它们实际音响更不规则。

作为一个范例，让我们考察斯特拉文斯基的《士兵的故事》中
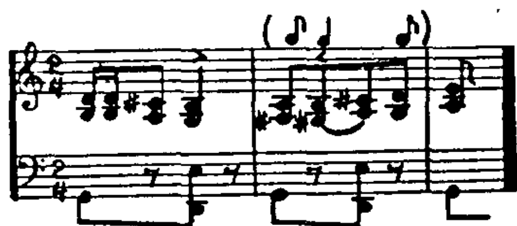


例 32

的《士兵进行曲》的一个乐段(例32)。①节拍似乎很不规则,在2/4、3/8和3/4之间交替着。但是假如我们更仔细地察看,我们看到低音部与小提琴在总谱上恰巧相合,都很规整。它们的节拍明确地是2/4。更仔细地察看上面的线条,我们可能看出,第一小节是可以写成像例33那样的。斯特拉文斯基写这种节拍,正像他所作的那样,因为他希望加强并保证第二小节的B音和#C音的切分。换句话说,节拍不是规则的,可是伴奏和旋律的节拍不相符合;旋律是切分地与伴奏相对立。
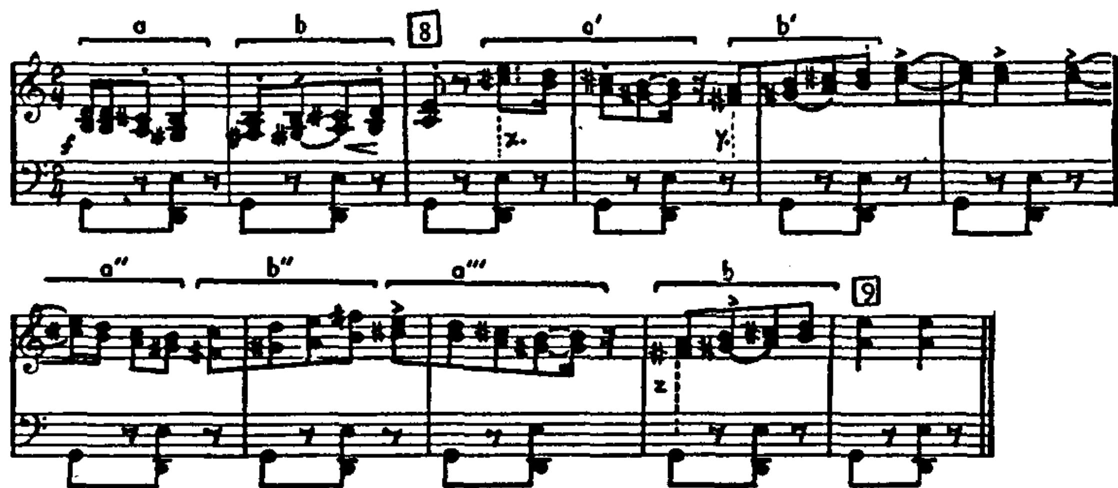
以斯特拉文斯基这种创作方式的思路来看,整个乐段的节拍设计被看作一个带有较少不规则的切分音而不是不规则节拍的系列。假如像在例34中那样,重写这个乐段,这就清楚了。注意这里有两种级别的切分音。第一个发生在第3小节。这里切分音出现在半小节处,即,在旋律中主要的重音与伴奏部分的次强拍相一致。第二个切分音在标有(y)的点上开始。这里旋律的主要节拍没有与伴

① 这个引证在各部分并不完整,但是为目前分析的需要,提供了基本的要素。还可以在袖珍总谱中,从No. 8前两小节到No. 9后两小节找到它。(伦敦,J. 和W. 切斯特出版)



例 33

奏的任何一个强拍相一致。上声部的切分音通过旋律片断的结尾在前面小节的延长，而在(z)的地方被解决。



例 34

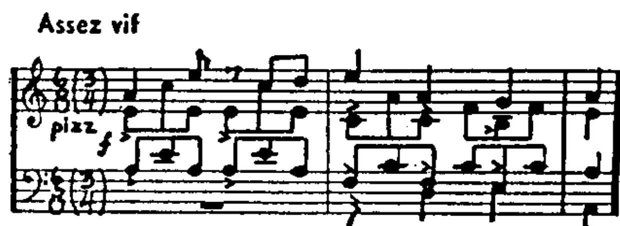
节拍的干扰点不是发生在表面上分离的点上，即，它们在乐谱中出现的地方，而是在每一个切分音开始之处。换句话说，旋律进入比所期待的(x)要早，而比(y)和(z)要晚些。

这个乐段中切分音的效果多少有些疑问。一方面，在这个特定作品和风格的上下文之内来看，似乎是清楚的，切分音本身不代表一种偏离，照此，它也不是合于规范的。更确切地说，偏离和强化都是通过与基本节拍有关的切分音的安排中的变化来完成的。另一方面，切分音的作用在这里是作为基本的主要的节拍的一个部分。听众对简化和统一节拍的愿望给予这个乐段以它的特殊的紧迫感

——关于力求取得节拍相迭合的点，这在[9]那里达到了。

最终的问题是关于过程继续的问题。当切分音在一个正在进行的过程中创造一种干扰的时候，有别于朝向性格化的力量，它成为一种感情的力量。当切分音本身是过程时，那么，作为切分音则不再作为有力的感情方式起作用了。

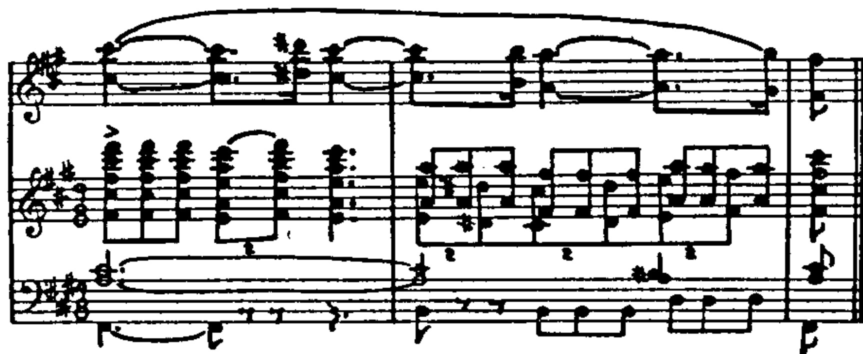
相同的情况在复节拍中也是确切的。例如拉威尔(Ravel)《弦



例 35

乐四重奏》第2乐章(例35)，小节内的复节拍结构，从一开始就出现了，同时它的规范的性质，由这样的事实表示出来，就是它形成所有主要旋律的乐思的性格——稳定的音乐的构成。从节奏的观点来看，紧张主要通过节奏模式的减弱而产生，就像杜兰德(Durand)袖珍总谱 No. 17那样；依靠在时间的继续中创造间隙而产生，如在 No. 15之前的正是这种情况；或者，明确性较少地依靠多少增加一些节奏的复杂性来实现，就像 No. 17以前那样。

为使一个复节拍结构正常状态本身被感觉到，结构的每一部分必须是精确地和限定地连接在一起的。假如结构的一部分在它的节奏上如此统一，以致仅仅出现一种含糊地结合在一起的节拍，那么，它或许会被知觉为单一线条的背景。这正是德彪西夜曲《节日》(例36)第70小节以后发生的情况。也就是倾听一种织体的相对统一部分的趋势，正在尽可能地统一，以便其它形象将显得更为清楚地定形(参看第215页及后页)，从而把我们关于这个部分的，弦乐伴奏的节拍的感觉，几乎减弱到了尽头。因此，我们听到的是在长笛、双簧管和单簧管上的音型与弦乐、圆号和低音木管乐器的一
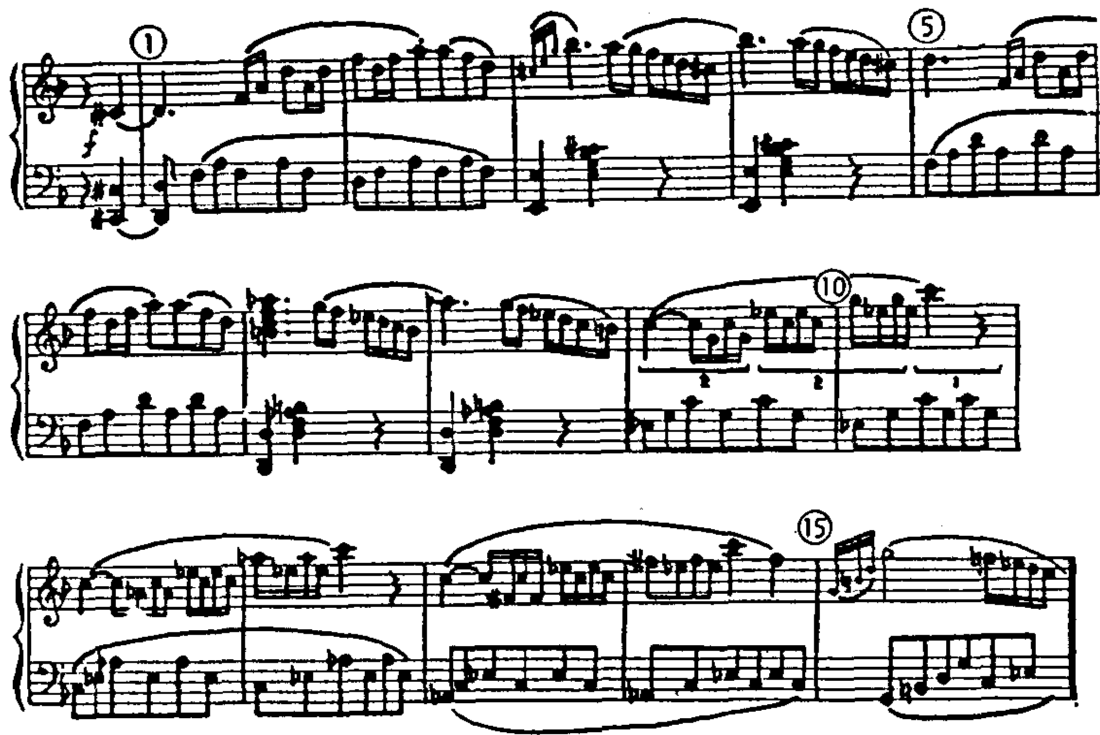


例 36

般背景相抗衡。

不过，在引进复合节拍从而打扰了节奏过程的地方，它可能使音乐的形式连接在一起，因而，在形成对音乐的情感反应中，发挥至关重要的作用。这并不意味着暗指一个主题的节拍结构，诸如拉威尔四重奏，在引起人们对音乐的反应中不起作用。它的确是起这样一种作用，但是，就过程在一种有规律的状态下进行来说，这个作用是建立起基本的节拍过程，其它稍后出现的过程将归诸它。它也创造那种，因为缺乏更好的词汇，我们将称之为“性格”或“精神”的东西。对于前者，我们直接在本研究中涉及；对于后者，我们仅就精神或性格可能影响期待的这方面来涉及(参看第46页)。

在古典音乐时期真正的复合节拍，不像其它形式的节拍干扰那么普遍。但是，当它们被运用时，它们服务于一个非常清楚的目的——它们作为偏离而活动。另一个例子，来自莫扎特《F 大调钢琴奏鸣曲》(K. 332)第一乐章。它几乎包括呈示部中第一主题到第二主题之间的整个连接部(参看例37)。当左手的节奏始终在三拍子时，右手的旋律的节拍，开始看起来在二拍子与三拍子之间摆动。标号1和2小节以及5和6小节似乎由3乘2组成。至少节拍的结构是模糊的。第3、4与第7、8小节，明显地在三拍子的节拍中。从第9直到第14小节，右手的节拍是清楚的二拍子，而左手则继续在三拍子



例 37

上。注意，这个复合节奏结构的详细陈述，是由一个更为明确的和声运动与之平行进行的：双方开始一个新的过程，它耽搁了女高音声部上的“结实”的 G 音的到来，它从♭B（第3、4小节）通过 A 到♭A（第7和8小节）引导我们去期待。这个耽搁的重要性由于 G 音所受到的这个强调，当它最后终于到来时，得到了证实。同时，也要注意，这个复合节拍的明确性与和声进行的明确性相一致，而且二者都可以说是在第15小节一起得到解决的。

任何关于较高节拍等级的讨论，面临着无数的困难和问题。这些困难是关于空间范围的，事实上较大的节拍结构覆盖了作品的大部分。问题只能提到而已。关键之点是，像早些时候提到的（第137页），关于注意的广度以及同时发生的对节拍的知觉和自动习惯的关系问题。假如对于这个节拍基本型的反应能扩展到超乎乐句之上，那么它能扩展多远，并且带有哪种精确性？那些相吻合的

或者相迭置的部分又怎样作韵律性的解释?等等。

鉴于这些问题,我们仅仅指出,我们或许的确只是部分地感觉到乐句的节拍情况,较大的节拍系统将经常是表明规则与不规则,正像基本节拍的节拍轮廓所作的那样。假如我们再次回到例37,我们就能清楚地看到这一点。假如我们以每一小节为一个四分音符,那么,这个乐段的节拍组织(包括我们所没有引出的最后三小节)就可以照图示安排为例38那样。这里似乎有一点怀疑,即第9—14小节的确是在第一主题组之中,在四小节乐句的规则的连续的出现之后到来,同时这个部分开始的那两个四小节乐句,在较高的节拍等级上创造了一个可以感知的干扰。

♩= 1 measure

(2+1+1)+(2+1+1)+(2 + 2 + 2)+(1+1+2)

mm: 1—4, 5—8, 9———14, 15—18.

例 38

进一步的考虑

在结束这个部分之前,有几个关于继续过程的更深层的方面需要考虑。迄今已考察过的例子中,在继续过程中的干扰,从整个说来,或者从一个已建立起来的音乐过程的颠倒、一个在过程中的耽搁而产生,或是二者兼而有之。不过继续也可能被先现音所干扰。在一定意义上,切分音简单地是一种节奏的先现,其中一个重音在几部分之一的地方进入得非常之快。这也是我们早些时候引证的例子——斯特拉文斯基的《士兵的故事》中的情况,那里动机的重复开始一拍进入得这样快,并以这种方式来继续(参看第145页及其后页)。

贝多芬第三交响乐第二乐章(例39)提供了一个先现音对继续



例　39

的干扰的绝妙的例子。这里，在第20小节的♭B音以比所期待的时刻早一拍进入，干扰了已建立起来的模进。这个先现是重要的，不仅因为它所具有的直接的感情审美的后果，同时也因为它改变了最后两小节的节奏和旋律的结构。开始四小节的节奏组合都是抑扬抑格。而与♭B音一起置换的是一个休止的发生，这里，这个音应当把动机破为两段，以致这个孤立的♭B音不再被感觉为一个抑扬抑格的强拍。作为一种后果，第21和22小节的节奏颠倒了，而且这些小节被知觉成为最后对23小节的G音的弱起。此外，♭B音的替换使原来在开始部位的动机的这一部分能够来到结束部位，也就是C这个音是一个从♭A—♭B全部运动的一个继续，它在动机结构之内具有一种新的旋律—节奏的功能。

尽管继续和它的干扰主要按照旋律的和节奏的进行来处理，但很明显，良好继续的法则，同样也关联到并且可应用到其它音乐过程即和声、配器、织体和形式等等中去。音乐过程的任何方面由可能性关系所支配，无论这些关系是学来的产物，或者是特定的作品在上下文之内所创造的关系的结果，建立起更使人喜欢的继续的样式。

有关音乐材料的所有这些方面的详细的处理，超乎本研究的范围。有些已在关于旋律和节奏的继续的讨论中叙述过了。当我们进一步涉及知觉过程的面貌时，将对其它部分加以考察。同时希望读者在这一章所采用的一般观点的基础上结合他自己的音乐经验，能够把这里所作的观察加以详细说明和系统化。

当然，无论在作曲家或听众思想中都没有把过程的继续的各

个方面划分成几个部分或者把它们相互分开。通常，旋律、节奏、和声等等都一起被知觉为一个统一的过程。因此，在已讨论过的肖邦前奏曲中(第93—97页)的旋律、和声和节奏的过程被感觉为和谐一致的：它们在创造和干扰继续之中一起发挥作用。

尽管这是一般情况，但并非总是如此。有时，音乐组织的一个方面将继续那个已建立起来的过程，而这个组织的其它方面，开始时与这个过程是一致的，这时却以各种重要方式变化了。我在对《爱之死》的考察中所看到的正是这种情况。在那里，将会回忆起这个由声乐和器乐在一起建立起来的整个过程，是由器乐来继续的，而声乐部分则被中断了。

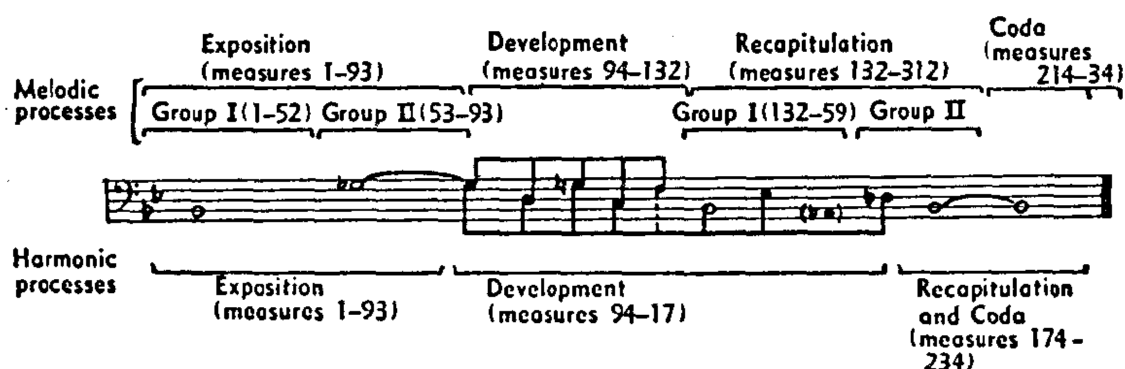
在贝多芬《$^\flat$B 大调弦乐四重奏》(Op. 130)第一乐章，这样一种继续过程的分岔发生在再现部的开始。这点特别有趣，因为它影响整个乐章的形式。

关于呈示部，所有需要我们关心的事情是：和声和其它过程有一种一般的和谐一致，同时从调性的观点来看，有一个从$^\flat$B—$^\flat$G的运动。在发展部开始，有一个等音变换(第97小节)，建立起 D 大调。到第104小节，建立起一个新的过程，从音型法的观点来看，它是规则的，而且组织得很好。这个过程的和声运动，通过从 D—G—C 小调等等的五度循环，存在于一种有规律的进行之中。因为这是在古典风格中由来已久的和声进行的规范，它建立起一种特别有力的朝向继续的趋势。

已建立起来的其它过程沿着和声的运动继续下去，直到$^\flat$B 大调的调性(主音)出现。在这个点上，分歧状态发生了。当和声运动通过从$^\flat$B—$^\flat$E—$^\flat$A 的边缘—$^\flat$D①的五度循环继续下去的时候，旋

① 关于这种和声运动的进行和继续的感觉，是可能造成的，因为(如例40所示)，这里没有真正的属和弦的准备，没有在属和弦上休止；而是音乐直接向前冲进旋律一节奏的再现。

律的、节奏的、织体的以及其它过程开始再现呈示部的材料。这些



例 40

已在例40中列入图示，换句话说，虽然再现部在主题上开始了，但当较早出现的♭B 音到来时(第132小节)，在和声上或调性上还没有确定地建立起来，直到第174小节第二小组在主音上出现。主题的再现是不稳定的，不仅在调性上，而且旋律上也如此，因为这些部分的顺序正在不断地改变。尽管第一小组有某种再现，但是，那种基本的颠倒，那种从一种正在进行的、发展着的过程改变成相对稳定的过程并没有发生。这像通常的情况那样，与其说在第一小组重复的那个点上，还不如说，在第二小组的主音上面出现的那个点上，那些改变还未发生。

第四章　模式感知的原则：完成和结束

一般的考虑

未完成引起对完成的期待，这话无异于同义反复。因为事物看来没有完成，只是因为对于在既定的刺激物情境之下，将由什么来构成完成的问题，我们怀着确定的情绪和潜伏的期待。

我们关于对既定刺激物的完成的意见或情绪是心理组织的天然样式的一种产物。它们既在这种风格所提供的框架之内起作用，又在这特定作品中已建立起来的声音词汇之中起作用。换句话说，头脑，由完形趋向律支配，不断地为完成、稳定和休止而奋斗。不过呈现出来的完成将是各种各样的，风格与风格不同，作品与作品不同。

例如，仅仅习惯十八、十九世纪音乐的听众，对于文艺复兴时期许多作品的结束和完成所用的终止式来说，听起来似乎是半终止。他们将会觉得没有完成，缺乏解决。不过，对于理解文艺复兴风格的听众来说，同样的终止式听起来是最后的、令人满意的结束。同样，有经验的听众在仅仅听到一首古典交响乐的小步舞乐章中的小步舞部分时，将不会感觉一种真正意义上的完成和结束，尽管同样的声音词汇系列，当它们在晚些时候被重复时，将作为结束出现。他期待着接下来是中段和小步舞曲的重复，这部分地由于重复的愿望，以及部分地同时也是重要的，因为他知道（尽管仅仅是不

自觉地)在这种特定风格之中,由什么来构成这个乐章的完成。

我们关于完成和未完成的感觉,也是那些模式或声音词汇的产物,这些模式或声音词汇被建立起来,或多或少成为一个特定作品中固定的、既定的部分。就是说,一旦一种声音词汇被建立起来作为一种合于逻辑的整体,即使不一定作为一个完成或终止单位,那么只采取这个系列的一部分,一般说来,就好像是不完全似的,特别是,假如这个片断发生在整个作品的前面部分的话。因此,一个塑造良好的主题,它的开头的重复已被人们听过几次了,就会引起期待,人们期待这个主题将像它过去那样被完成。

甚至这个看来似乎有理的说明,也服从于重要的限制。特别是在作品的后一阶段,某个声音词汇的一部分,或者它的基本运动的一种抽象,或它的动机,可能象征或代表整个声音词汇。由于这种情况,一个较大部分的片断的重复,可能不会使人们感觉为构成不完全状态,相反,如果拿它作为结束的一个标志,反而使得整个作品看起来似乎是完成的和稳定的。

这个观察表明,在各种知觉的法则之间建立任何准确的区别是困难的。因为我们关于期待的感觉——一个合于规范的风格的进行被破坏了,或者一个建立起来的主题只是部分地出现——是对良好继续的愿望的结果,同样也是我们关于完成和结束的愿望的结果。实际上,把关于完成的法则,作为一种关于继续的法则的必然的结果来考虑是合理的,因为在某种意义上说,所有的未完成是缺乏良好的继续,同时已完成的,一定是很好地继续过的。

完成和结束都可能仅仅因为在音乐中出现的运动,都是涉及前因后果之间的关系的过程。只是在有成形和模式的地方,完成才是可能的。它自身的重复不造就完成和结束,也不改变它本身。因为完成不是简单的休止——安静。它涉及结束——几乎在三段论法的意义上,结论或完成包含在前提之中,包含在音乐运动的先前出现的阶段之中。为了这个理由,给予正在谈论的这种风格以一种

敏感性，去辨明一个声音词汇是未完成、部分完成还是最终结束是不困难的。
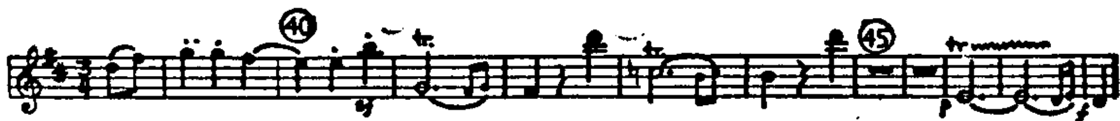
此外，完成与终止像音乐本身一样，展示出同样的建筑秩序。那就是在一个层次上被感觉为完成了的过程，可能在较高的层次上显得是未完成的。这是重要的，因为听众的头脑能够把一定的模式作为单元来接受，使它们停止，也可以说，把它们作为既定的东西来采用。

这个分析表明，既非继续也非完成创造出形态或模式。宁可说它们是形态和模式的产物。是什么构成一种形态或模式的问题，是一个特别复杂和困难的课题，在本研究中，只能对它进行肤浅的调查研究（参看第五章）。

两种未完成的类型可以区分开来：(1)在模式进行中，因为某些东西被遗漏或者跳过去而引起的；(2)虽然就其进行来说是完成的，但没有促使人们简单地感觉它已到达一个令人满意的结束，那么这个形象是没有完成的。第一种未完成的类型可以说是“结构间隙”的产物；第二种类型，是一种对“结束”的需要和愿望的一种耽搁的产物。

结构上的间隙

在人们感觉什么东西被省略掉的地方，一种结构上的间隙就会发生。由这样一种间隙创造的间断，它不需要干扰继续部分的进行。事实上，把这种间歇看作在继续部分中的一种干扰而不是结构上的间隙可能更好些。例如，海顿《第104D大调交响乐》中《小步舞



例 41

曲》的第45和46小节（例41），由休止造成的那个中断，只有在一种不太拘泥于字面解释的情况下，才可以看作是一种结构上的间隙。因为间隙这个词含有随后就可能完成的意思。而且，尽管一个时间的过程可能被停止然后又再继续，但是这个继之而来的继续，不是在任何真正的意义上填充以这样的方式创造出来的间隙。这样一种在进行中的间断，可能引起最强烈的期待，确实像它在这个例子中所作的那样；但是在休止之后，期待被满足了，不仅是因为省略了的某些东西又被引进来了，而且被阻扰的东西也重新开始了。

应该注意到，虽然这不是一个专门谈论结构上的间隙的例子，但它是一个缺少终止的例子。因为在进行中的间断是有效果的，当它发生时，形象显然是不完全的，没有结束。假如这个中断发生在稍后两小节，在进行到D大调以后，那么，它就会是一个弱的、平淡的、虎头蛇尾的结束。

结构上的间隙被完成的趋势，在旋律结构的状态中看得最清楚。对音乐组织的这个方面，我们将在以下讨论中用大部分篇幅涉及。

在一种文化的音乐中，风格体系特定的调性材料建立起一种关于旋律的完成的规范。就是说，在任何调性体系中，都有规范的音的贮存库，它划分出音与音之间的均等或成倍的距离，经常是八度。这些音的整个的完成，构成这个体系的完成状态。当老练的、有教养的听众开始觉察到这些步骤中的一步已经省去的时候，他期待着（尽管是无意识地）那省去的音将在这系列的晚些时候到来。简言之，他期待着由这种跳进所创造的结构上的间隙最终将被填充。

结构性的间隙被完成并被填充这种趋势，为许多国家的音乐所证实。“不过，在印度‘拉格’中，大量的这种‘歪曲了的’形式存在于上行创造的间隙由下行来补充的过程中，反之亦然。这不单是避免虎头蛇尾，而且还包含着高潮，省略一个音，人们立即对之产生

一种愿望，而它则变成一个适当的音符去承担这个高潮。”[①]在研究音乐的极其多种多样类型的音程的运动中，瓦特(Watt)发现：音程愈大(跳动愈大)，它就愈有可能将由相反的运动跟随着(这个运动将以省去的音来填充)。他也注意到由霍恩博斯特尔(Hornbostel)和亚伯拉罕(Abraham)所作的有关土耳其音乐的研究，以及由福克斯·斯特兰奇韦斯所作的关于瑞典民间音调的研究，揭示出同样的趋势。[②]在《格鲁夫音乐与音乐家辞典》中的词条“伊斯兰音乐”中，拉赫曼(Lachmann)和斯特兰奇韦斯注意到：“在三度跳进之后，作曲家经常对已跳跃过去的音符之一作成返回。”[③]在我们自己的文化中，有关对位法的规则里，规定在一个跳动之后，旋律应该朝相反方向逐步移动，这简直是对一种特殊惯例的完成法则的应用。[④]

当然，不同的文化通常有不同的风格体系，不同的组织音乐空间的方式。在一种体系中，标准音的贮存库可能是五个，另一种有七个，又另一种有三个；而在体系中包含的基音之间的距离可能相等，也可能不相等。因为这个理由，一个音程的距离，在一种体系中，它将构成一个跳跃或间隙，而在其它体系中则不然。在一种风格体系中，音乐空间在同音之间，八度分成七级，一个三度的跳进将可能被知觉为一种结构性的间隙。但是在另一种音调体系中，八度仅分为五级音，而且其中标准的距离之一是三度，那么此种音程就不被认为是一个结构性间隙。

---

① A. H. 福克斯·斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，第229页。

② H. J. 瓦特：《舒伯特歌曲与奇普瓦和特顿—苏城印第安人歌曲中的音程大小的功能》，《不列颠心理学杂志》1923—1924年 XIV，第370—386页。

③ 《格鲁夫音乐与音乐家辞典》，H. D. 科利斯主编，纽约、麦克米伦公司，1936年版 Ⅱ，第577页。

④ 参看努德·杰普森：《对位法》，格林·黑顿译，纽约，普伦蒂斯—霍尔公司，1939年版，第85—86页。

前面的陈述是有目的有条件的，关于完成的文化标准决不是绝对的。我们可以离开纯粹的文化事实来评价完成。因为，假如像在大多数调性体系中那样，各音之间的距离是不相等的，那么，头脑将假定较小的距离作为一个标准，并依据它去断定那些较大的距离为具有间隙，而它们就要求完成。简言之，假如一个系列，区别为较大和较小的距离，那就可以说，将会有结构性的间隙建于其中。

按照现在的分析，这里会有一种趋势，为这种一系列间隔不均等的音级去填充。事实上，这正是大多数间隔不均等的音阶已发生的情况。有一种使调性体系变得更加完整的强烈的趋势：大多数音阶（调性材料的抽象线性化），为消除它们结构中的间隙，已在朝结束的方向发展。

例如，中国人已将变音引进五声音阶调式体系，并且填进了五声音阶的空三度中。其它民间文化和原始文化也已这样作了。

> 无疑人们已注意到……齐楚亚音乐家往往以一个特殊的音填进他的五声音阶的小三和弦中去，这个特殊的音被用在一种装饰的位置上——通常作为一个在两个重要的旋律音之间的过度音。……一个肯纳(kena)演奏者常常会采取一个著名的纯粹的五声音阶的旋律，并用这些特殊的音任意装饰它。①

约塞夫·亚塞尔(Joseph Yasser)在他的书《调性演化的理论》②中，追溯调性体系的成长与发展，试图指出这种发展跟随某种有特性的数学模式，但是，他没有试图去解释这个过程。现在的分析看来将提供一个有关在调性材料中逐渐增进以构成八度的解释。因

① 温斯罗普·萨金特：《奇楚亚旋律的类型》，《音乐季刊》，1934年 XX，第239页。装饰过程的重要性，将于本书第六章予以讨论。

② 约瑟夫·亚塞尔：《调性演化的理论》，美国音乐学图书馆，1934年。

为新的音，开始引进，既为了完成，又为了（我们一会儿将要看到的）表现；最后，它们将变成调性贮存中的固定部分——调性体系的标准。假如这个新的音的贮存也显示出距离的不均等，那么，将要求新的“填充音”，否则这个体系仍然将被感觉为具有结构上的间隙。

不过，也有一种可能的路线，一种调性体系的发展可能跟随它，而且这会引起对亚塞尔所建议的关于数学演进的必要性的一些问题。这就是平均律的可能性。例如爪哇人，从他们的音乐中排除结构性的间隙，不是靠加进新的填充音，而是使所有的音距离相等。

> 确实值得再次注意，人们在马来亚音乐中看到这种趋向于等距离的作品；以前曾有过一次相同的趋向，即在更远的印度地区，人们已经把同样的基本音阶转换为等距离的音的模进。不过，后一种情况，不是插入两个新的音，而是把这个八度分成七个相等的音程，每个音程近似171C。
>
> 关于这种趋向于等距离的第三个例子可能……在若干斯伦德罗(sléndro)音阶之中观察到。①

按特雷西(Tracey)所说，在葡属东非音乐中，能够找到七声平均律的音阶。②这种趋向平均律的倾向，似乎在近东也已被感觉到

① 孔斯特：《爪哇音乐》，海牙，马蒂纳斯·尼杰霍夫，1949年版，第53页。实际上，它是“斯伦德罗”音阶，加上新的音以得到相等的距离。这种九声音阶开始属于七声音阶皮洛格的变型。但是附加的这两个音并没有能使“皮洛格”等距离；这里要求平均律。

② 休·特雷西：《乔佩音乐家们：他们的音乐、诗歌和乐器》，国际非洲研究所，牛津，牛津大学出版社，1948年版。这种音阶很可能是从印度传入的，很可能属于孔斯特所引证的那种音阶衍生出来的。

了。①
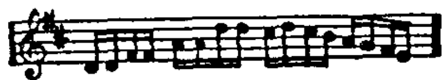
由此，趋向平均律的趋势，以及往距离不等的音阶中加新的音的倾向，从这样的观点看来，两种倾向似乎都是对结构的完成的一种更为普遍的心理需要的产物，——因为结构间隙的消除不仅是在个别作品的旋律线中，而且也在整个调性体系本身。这里，从孔斯特(Kunst)借用一个词，就是“朝向等距离的趋势。”

假如一个普遍的朝向等距离的趋势事实上的确存在，而这里相信它确实如此，似乎有合理的根据；同时，假如调性体系的继续发展，填充结构间隙的那些新的音的逐渐增大，是这种趋势的一种表现形式的话，那么亚塞尔关于一种必然增长的设想(适于人类耳朵与头脑的生理—心理的能力的界限)就将成为容许讨论的问题了。因为一旦这种完成的需要在平均律中付诸实现，这种增大的过程将合逻辑地停止。不过，一个重要的附加条件必须形成：一个体系中所有平均律的音都应该变成结构的点(范式)，那么新的音，趋势音，将不得不被引进体系中，以便富有意义的关系将会在调性体系中存在。

那么，一个结构性的间隙就产生一个朝向“填充”的趋势。同时，假如这个趋势受到耽搁，假如模式的完成受阻拦，那么情感或意义的具体化就可能跟随而来了。

举例来说，假如我们将巴赫的《第五布兰登堡协奏曲》开始的主题与格鲁克的《奥菲欧与犹丽狄西》的咏叹调“我失去了犹丽狄西!”的一部分相比较，我们就会发现两个主题开始的音创造了相同的结构性的间隙。不过巴赫的主题对这些结构性间隙的填充，立即开始了；而且，部分地由于这一原因：这个主题虽然在气质和性格上都明确而有力量，但它自己不是感情的。这个乐章的感情体验宁可说是那些较大部分进行的产物。而在奥菲欧的片断中，尽管汉

① 柯特·萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，第283页及其后数页。



例 42



例 43

斯立克嘲笑它，但它明显地是感情的。[①]该乐段之所以强烈，部分地由于其所引起的紧张，所阻止的趋势，而这些是因为在填入结构性的间隙中有一个耽搁，这个间隙是由开始时的动机产生的。同时，仅仅在所有跳进的音都出现以后，这些紧张才平息下来，而旋律就此结束。

注意在过程的继续中，干扰在创造这个乐段的感情的特性方面也起重要作用。因为在三和弦动机之后的 C 音的重复，无论在旋律还是在节奏的进行中都创造了一个间断。也就是说，我们期望开始动机的三和弦的运动继续下去。高 E 音的有力的效果，部分地是源于第一个完成小节的开始是由人们不自觉地期待着的。八分音符的运动也被期待着继续下去，为此四分音符 C 变成了一个特别有效果的倚音。

饱和状态

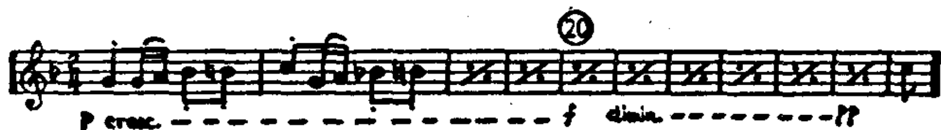
饱和的原则一方面与良好继续和完成的法则有关，另一方面

---

① 爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，G. 科恩译，第48—49页。汉斯立克的论点——这段旋律不如说正是表现快乐的——可能是有理的；但是，这并不意味着像他所暗示的，说这个乐段不是感情性的。它只意味着，既然格鲁克明白他可以依靠歌词去使感情性格化，就不需要音乐这样作了。

与信念有关，相信听众对审美经验的性质感兴趣。因为任何声音词汇的意义都是与其后发生的词汇的关系的一种功能，这些继后发生的词汇表明，我们正常的期待是针对进行中的改变和发展的。一种音型重复又重复，就会唤起一种对变化的强烈的期待，既因为继续被阻止，也因为这个音型不允许达到完成。在这个显然无意义的重复中，我们对变化的期待，以及我们伴随的情愿与作曲家同行的意愿，也都是我们关于艺术的有目的性和对作曲家的严肃的意图和诚笃的信念的产物。我们相信他将带来有关的改变。

通过饱和激发期待的一个特别明显的例子，在贝多芬《第六交响乐》第一乐章（第16—26小节）中被找到了。在那里，相同的动机仅仅以最小的力度和管弦乐的变化重复了十次（参看例44；也参看这个交响乐的发展部和贝多芬《第八交响乐》）。饱和的应用在十八和十九世纪作品的缓慢的引子和发展部中特别普遍，在那里期待着已经听到的主题再返回来。因为在这种地方，为了得到预期的效果，这种片断只需要重复一两次。



例 44

科夫卡观察到，在饱和与情感之间有一种内在的关系："饱和是情感的行为。对它的分析揭示出一种力量的相互作用，导致在自我系统内部增加紧张……。"①一般说来，尽管人们已发现，这些紧张能由正在进行的任务的改变而得到解除，但似乎就音乐来说，即使变化已经出现，紧张仍可能引起。也就是说，即使在和声、音域或者力度上带有变化，一个很明显的音型，假如它大大地坚持重复的

① K. 科夫卡：《格式塔心理学原理》，第414页。
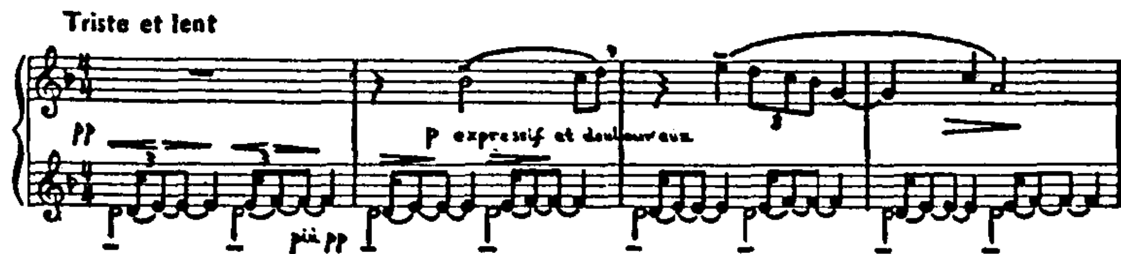
话，那么在适当的上下文中仍然可能引起饱和。

这里需要再次强调这些过程所在的上下文的重要性。在作品结尾处，一个重复的模式不需要引起饱和，因为在这个点上，听众懂得，或者他自认为懂得，这个重复的意义：也就是说，因为这是乐曲的结尾，缺乏向前的运动，一个泰然自若的延长音是被期待的和合乎需要的。因此，饱和的法则是有条件的：在某种形势下，假如那里的重复是不正常的和不可理解的，那么，这种模式或过程持续愈长，人们对变化的期待就愈强烈。①

归根结底，每件事都取决于我们理解重复的意义的能力。假如那种进行是可以理解的，那么这里就没有饱和。例如，一个重复的模式或音型，因为它在作品中的地位以及它与其他模式的关系，可能被理解为一个固定音型。假如它听起来是这样的，那么作曲家必须如此连接织体，以便听众抓住这个音型的含义像一个固定音型，照例，他必须使这个事实明显起来，即，重复的模式是一种背景，它可能比其它模式更均匀，通常它将暂时围绕其它音型并且在它们出现之前就开始。一个固定音型比起作品的其它音型来，在形态上可能也是较不明显和塑造得不那么好，以便清楚地显示出它不是主要的模式。换句话说，它或许不像例44的音型所作的那样，发展它自己的趋势。这个音型的相对的薄弱，就是区别一个固定音型的东西，就像德彪西在他的钢琴前奏曲《雪中漫步》中所使用的那个

① 在这种联系中，认识到决定重复的效果的上下文是文化的，也是纯粹的音乐的因素，这点很重要。例如，当精确的重复一般被西方人看作是浪费精力之时，其它文化的人却认为是有奇效和有创造性的。“对我们来说，时间是空间的一种运动，无变化的重复似乎沿着一系列空间单位驱散它的力量，并浪费掉。对霍佩人来说，时间不是一种运动，而是一件永远未完成的任何事物的‘一种推延’，无变化的重复不是浪费而是积累。那是把一种无形的变化贮存起来，并将进入后面的事件”（本杰明·李·沃夫：《玄语学集成》，国务院，华盛顿特区，1952年版，第39页）。

出自固定低音的音型那样。因为一个固定低音发展它自己的趋势；它有形状，同时它在音乐的进行和发展的连接中成形和控制力量。



例 45

就是说，当固定低音与织体的其它部分形成新的变化的关系时，它就改变了它的意义。它就不单单是一个既定的静止的存在了。

无论如何，应该观察到一个像固定音型的模式可能有时看起来模棱两可，尽管它决不需要这样作。听众懂得这种模式的功能是建立一种继续和重复的背景，与那些设计好了的更清楚地结合的音型相对立。假如没有更多实质上的音型即将出现，那么，关于正在谈论的这个动机是否真是固定音型，听众就可能开始怀疑了。到那时，当这个重复的音型变成注意的中心时，这个听众将开始期待变化发生。假如这个音型保持稳定，或者只发生较小的变奏，饱和状态就会产生。这似乎将是拉威尔的《西班牙狂想曲》中的《夜的前奏曲》所发生的事情，那里的固定音型是占优势的，即使在主题的短暂出现期间也如此。

旋律的完成和结束

调整和控制旋律模式所给予的完成的感觉，以及最有效力和说服力的力量之一，是调性组织或这种文化中的音阶。它“建立一种秩序体系，一种期待体系、一种调性体系……。”①既然调性的重

① 詹姆斯·默塞尔：《心理学与音阶问题》，《音乐季刊》，1946年 XXXII，第568页。

要性和功能性已在第二章讨论过了，并将成为第四章进一步讨论的课题，它的压倒一切的意义只需要记住这一点：调性很可能是风格中最重要的独特的一个方面，是音乐组织的绝对必要条件，甚至最原始的音乐也是如此。

风格范式、调性范式尽管很重要，但能通过训练和知识加以改变，记住这点也很重要。因为个别的音乐作品也建立起范式，它们调整我们关于完成和结束的情绪和意见，而这个作品的这些范式，可能在这种风格之内是不平常的。例如，一个作曲家可能凭借在一个作品之内的重复，建立起像是最终表示结束的一个旋律模式，而它也许看起来不是标准的完成或终止。听众关于结束和终止的感觉像法恩斯沃思已指出的那样，能通过训练而改变。[①]W. V. 宾厄姆(W. V. Bingham)[②]已说明关于一系列音的终止的意见能受到信息的影响，这信息就是约定在系列中被听到的音的次第。例如：假设听众被告知该系列的第5音是最后的音，它似乎就具有一个终结，那么这个终结照例就没有别样的了。假如需要的话，这就为下述论断提供了实验的证据：我们所知道的东西，或者因为我们已被告知或者通过练习和经验而已学会，都影响我们对所知觉的东西的判断，并且由此，我们关于完成的情绪和我们的期待都建立在这种感觉的基础之上。

我们关于完成的感觉，直接与我们理解一个特定模式的意义的能力有关。一种刺激物系列不发展过程，不唤起趋向，假如它成为注意的焦点，将总是显得尚未完成。例如，对于一个持续不变的音，人们将引起对变化的期待，当然，除非它不是注意的对象，或者

---

① P. R. 法恩斯沃思：《旋律终止选择的重复效果》，《美国心理学杂志》，1926年XXXVII，第116—122页。以及《两种音乐情景中的终止选择》，同上，第237—240页。记住下面这一点也是重要的，即，特定的听众可能已学会理解几种不同的风格。

② W. V. 宾厄姆：《旋律研究》，《心理学评论：专题论文增刊》，1910年L。

它以另一种方式，例如，作为一个持续音存在就更容易被理解。

此外，对于这个音移动的方向的期待，也与我们关于完成的感觉有关。“期待的方向无论走向低于旋律的第一个音还是高于它的那个音，大大依赖于后面音的绝对音高。一般说来，音愈低，旋律就愈少被期待为下行到另一个音；与此同时，音愈高，旋律则愈少被期待为上行到另一个音。”①实际上，情况比这多少更复杂一些。因为我们的期待也依靠我们对潜在音域的觉察。也就是说，一个音对一个声部或乐器来说，它是“高的”，理所当然，下行将被期待；如果对另一个声部或器乐来说，它或许是“低”的，理所当然又被期待为上升。

尽管不是与知觉模式的格式塔原则直接有关，我们关于结束的感觉，部分是松弛和静止的一般完形的产物。从旋律上讲，松弛与紧张的减轻有联系，当音高比较低的时候——当该过程下行到它的结束的时候，它是有效果的。②

但是，够奇怪的是，力度水准的降低也是松弛的一种正常的伴随物，它并不一定伴随着结束。这种情况的理由似乎在于，力度的水平与易于表明作品性格的音乐素材的那些方面紧密地相关联。更为特殊的是，力度水平看起来似乎与节拍和一般的音域相联系。这些因素之间也是相互联系的。以致于快的节奏、响亮的力度和高的音域（但不需要上行的旋律线）经常在一起；而慢的节奏、柔和的力度和低的音域经常在一起。当然有些作品在结尾时变得柔和一些，同时也慢一些；这两种变化在使得结束更引人注意方面起作用。但是整个说来，慢下来使作品走向结束，并不是物理的节拍慢下来，而是音乐进行的速度慢下来。就是说，尽管这些音以最快速
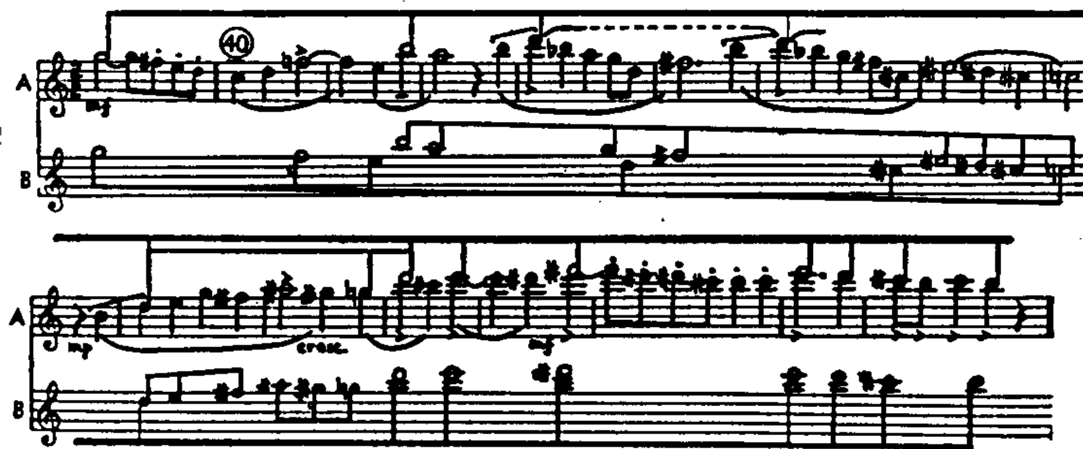
① 阿瑟·比斯尔：《期待在音乐中的作用》，第19页。

② 参看詹姆斯·L. 默塞尔：《心理学与音阶问题》，第569页，以及宾厄姆：《旋律研究》，第86页。

度飞越而过，但是旋律的、和声的和节奏的改变所创造的一种感觉趋势，都带来一种停滞。音乐再也不进行了；它停顿不前；它静止了。

在任何特定的作品中，一定的旋律模式由于它们的显而易见和紧密结合的型式成为建立在听众头脑中的特定的、格言式的声音词汇。它们建立继续的调式、完成和结束，这些都是特定作品的范式。假如这种模式的一部分被引进来，它将引起关于继续和完成形态的明确的期待。

下面的旋律就是建立起像这种格言式的声音词汇的例子，亨德米特（Hindmith）的交响乐第一乐章《画家马蒂斯》（例46）。这里不是对这个旋律作一个详尽无遗的分析，特别是当亨德米特本人已涉及某些细节的分析以后。①不过，有一点亨德米特没有在他自己的分析中涉及到，我们必须加以讨论，因为它在旋律的组织并因



例 46

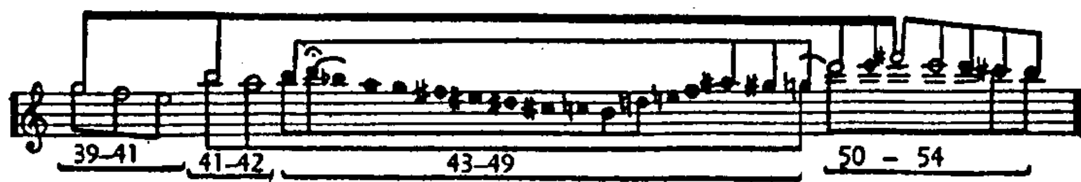
而在调节后来的期待和完成的情绪中，起重要作用。这是事实，旋

① 保罗·亨德米特：《音乐作曲技巧》，Vol. Ⅰ，阿瑟·门德尔译，第220-223页。

律从头到尾是三和弦的运动，从开始的 G 移动(如例46分析 A 所指明的)，通过 B、D 上行到 #F。第一个运动是上行到 D；不过也可以说，这个音是悬挂在半空中。当开始听到它时，它并没有真正移动。而是 B 音在第48小节中下行到 C 音(参看分析 B)。在当前的讨论中，这点特别有趣，因为这个效果创造了一个明确的未完成的感觉。我们感觉并且期待着返回到 D，并且从它开始以一种紧凑的方式移动。

在第50小节人们听到较高的 D 音以前，音程和节奏的运动，第一次导致在较低的音域中重建起来(第47—48小节)。从第48—49小节，整个运动在一定意义上没有其它东西，只由一个泰然自若的弱拍进到高音 D。注意，在这个连结中，这个模进中重要的音 B、D 和 #A(不协和的 ♭B)，在 D 音首次出现(第43小节)的那个音型中是至关重要的。这里返回到高音 D，导致逐级运动到 #F，然后下行经过 D 到 B 音。

如对这个旋律的基本旋律运动进一步地抽象，就可看出，第49小节的 G 似乎会比它在开始时所起的作用更重要。它致力于连结第一和第二乐句，并且由于这样作，就在第41—42小节为从 B 到 A 的运动，提供了一个被长久耽搁的解决。从这个观点来看，肯定地说，这不是唯一的可能性，这个旋律的从头到尾的轮廓可能看起来大体像例47。
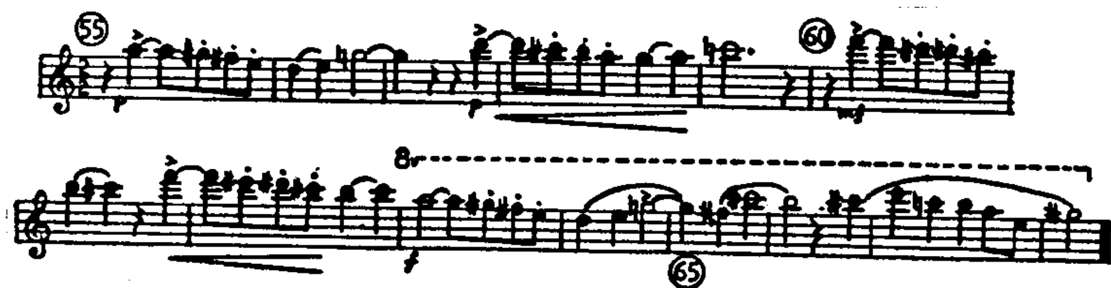


例 47

在这个分析中，第42小节所产生的这种漏音现象与间断一起，既涉及这个下行到 G 音的运动的不完全(它只在第49小节才到

达），又涉及在开头四小节开始时上行运动的一个停顿。真正发生的事情是，D音的保留的意义被建立起来了。这是由它上行运动到#F来完成的，它表明旋律作为一个整体的反向进行。就是说，它不仅确实标志在整个线条上第一个主要的下行，而且在它之前，也有一个有意义的和弦的澄清将它标明，这是亨德米特自己的分析中所注明的一个事实。

按照它的动机和从头到尾的三和弦的运动来看，这个旋律在《画家马蒂斯》的第一乐章中，提供了一个合于规范的声音词汇。对它的分析为理解后来的偏离如何引起期待，提供了一个基础。

在上述这个旋律之后跟随而来的乐段中，主题的第一部分出



例 48

现在一种未完成的形式中。因此，它引起我们的期待，一则因为我们有一个关于完成的标准，我们知道它应该怎样继续，同时因为这结构上的间隙一直保持着，直到第63小节的开头，整个旋律被听到才被填充。但是一旦开始两个片断被听到了，我们的确有一种关于方向和继续的非常强烈的感觉。我们期望这个升起的运动继续下去，因为它是不完全的，同时，因为它已经作为旋律本身的一种继续的样式被建立起来了。附带请注意，从G—D—#F的运动，在原来的旋律中，多少有几分隐蔽，而在这里变得非常清楚有力。

在第60小节中#F的到来，给我们的期待以一种明确的效果，这有两个原因。第一，它使这个向上的进行的基础明朗化和固定下来，使这个事实清楚起来，即模进部分正在通过大三和弦在上升；

第二，它表明饱和状态的开始。

进到第60小节，我们期待那个进行将上升，但是，我们并不清楚地知道将有什么样的向上进行的形式跟随而来。一旦♯F出现，这就清楚了。同时正是这种知识使得作曲家在♯F上面重复这个动机。因为它确实很快就重复了，所以在这条线上，它将不会表现这么强烈的耽搁，同时，这种耽搁的感觉，部分地有助于饱和的效果。

实际上这种饱和的效果是累积的。即令动机开始时在音阶的不同音级上陈述，它仍被感觉为重复。而在♯F上的确切的重复的有力效果，部分地是动机的早期陈述的一种产物。饱和的效果也是依靠不完整这个事实。亨德米特使动机后来的那些翻版比原先的翻版更短，藉此强调这点。这也具有增加心理速度的重要作用。因为我们对于时间的感觉，是由动机的进入之间相隔的时间的跨度来引导的，一开始它们相隔十拍，后来变得只有六拍，最后相隔只有五拍。这种催促，加上♯F动机的重复（它加强我们的期待，既因为它在继续的过程中体现一种耽搁，又因为它变成一种标志，即，我们一直等待着的主要事件大概将要发生了），建立起紧张，当高音A和一个完成的、虽然有几分变化的旋律整个呈现出来时，这种高潮性的紧张才松弛下来。

节奏的完成和结束

节拍与节奏的不同已在第三章讨论过了。从对节奏完成状态的考察来说，这种区别是重要的。因为节奏可能是不完整的，尽管节拍保持完整；反过来说，节奏可能是完整的，却没有任何节拍存在。

节奏的完整依据对紧密结合的组合中的重音与非重音部分之间的关系的理解而定。节奏音步的顺序可能非常不同，只要各种音步内部的关系是清楚的。也就是说，扬抑格可能跟随抑扬格，抑扬格可能跟随抑抑扬格等等而没有产生不完整状态，尽管在这样一

种顺序中，继续当然会被干扰。节奏组合中的重音或非重音部分，可能被暗指，或由听众所想象而不陈述出来，但二者都不是。无论如何，不管这关系是清晰的还是暗示的，它必须存在，如果要有任何节奏的感觉的话。一系列的非重音拍子看来将是不完全的，并引起人们对完全状态的期待，期待一个重音节拍。相反，一系列重音拍子将显得不完全并引起对于返回可以理解的强调与松弛的关系的期待。人们可能主张，在一系列的重音与一系列的非重音拍子之间没有区别，因为我们之所以可能知道任何一方，仅基于另一方。在某种意义上说，二者仅仅是律动而已。最后应该注意到，因为节奏形成一种不同等级的建筑层次，在较高的层次上，一个乐段在节奏上不完整，可能在较低层次上又是完整的。不过，反过来则不然；因为，假如在较低层次上是不完整的，重拍和非重拍没有区别，那么高一些的层次就丧失了它的组织基础。

对节拍的理解依靠建立起一种有规则地循环的重拍。在这种节拍的组合中，非重音节拍的数目和安排是无足轻重的事。主要拍子的时间上的循环是最重要的。因此，假如这组合的主要拍子迷失了，那么这种节拍就是不完整的。因为听众期待一个客观的刺激物去符合他的"内在拍子"，节拍的完整不能是主观的。

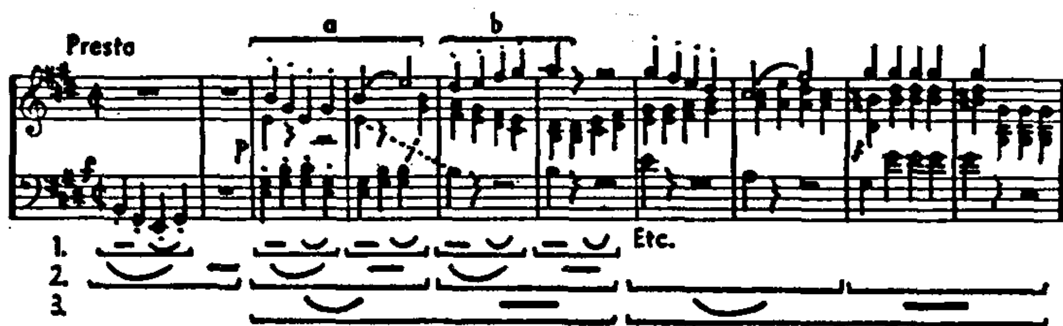
应当注意到：虽然节拍的不完整状态必然地涉及节拍的间断——因为缺一拍，那里人们期待着产生一种意识到的中断——但节拍的间断并不需要包含不完整。因为间断可能由拍子而引起，尽管它是在合适的时刻到来，但并不感到是重拍，因为，例如，莫扎特《朱庇特交响乐》(K. 551)第二乐章连接部(第23—25小节)，那里明显地有节拍的干扰，但没有节拍的不完整。

问题的另一方面必需考虑到。尽管人们对节拍的知觉，不依靠在重拍和非重拍之间的固定的关系的存在，但它的确依靠一个节拍组合之内的几个节拍之间存在的差异。也就是说，某些拍子必须是重拍，而其它不是。因为这个缘故，一系列相等的被强调的律动，

将不引起一种节奏的印象，同样，也不引起一种节拍的印象。这种系列将是模糊的；而且它的含义正在于模棱两可这个事实：即这个系列表明、指向、引导听众去期待、澄清和恢复正常状态。

既然这些事实最好根据具体的范例来讨论，让我们转向对贝多芬《#C 小调弦乐四重奏》(Op. 131)第五乐章的一个部分的考察中去。

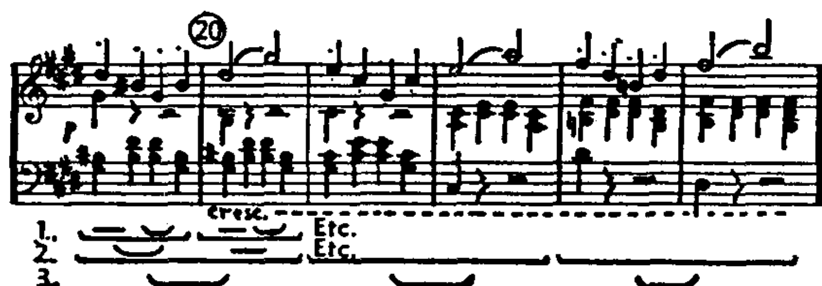
这个乐章的主要主题是规则的和对称的。它的两个四小节的乐句都是由两个完整的动机作成的(参看例49)。第一个用 a 标出，第二个用 b 标出。节奏组织的三个层次能够在每一个乐句中被区分出来。第一层次，小节之内的节奏是扬抑格。主题的每一小节都是如此。第二层次，半个乐句的层次，是抑扬格。一种抑扬格节奏在这一层次继续，并贯穿这个乐段。第三层次，包括整个乐句，也是抑扬格；也就是说，由于和声的改变，以及在几个声部之内和彼此之间更为明确的运动，使得后两小节比前两小节相对地被强调。下句的模式同上句的情况一样。



例 49

由于在乐句和整个乐段内部的重复，这个基本的节奏结构已在听众的头脑中很好地建立起来。在这之后，贝多芬把动机 a 从乐句中分离出来，并在这基础上进行六小节模进(第19—24小节，例50)。这个改变使得第三层次的节奏不完整。因为动机 a，现在没有被强调的动机去移向。考虑这个节奏层次，模进部分(第19—24小

节)是一系列的弱起。它是不完整的，而且这个不完整，产生趋向和期待，引起感情和审美的意义。



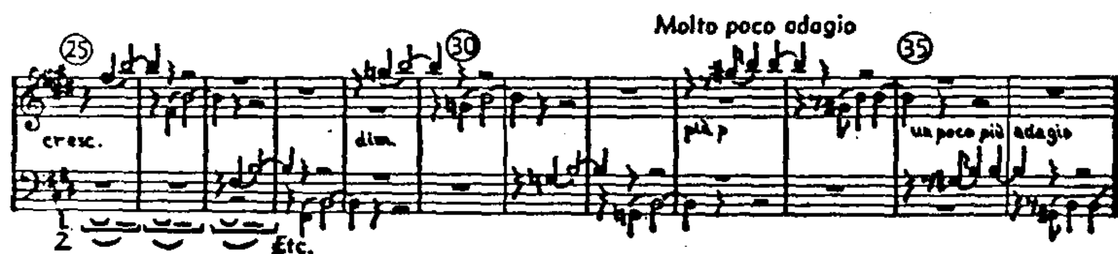
例 50

由于它是乐句内部动机之间的关系，在这个模进的结构中，它已被改变，同时，它不是动机以内的关系，前两个层次的节奏的完整未经触动。对这个事实的解释是，尽管有明显的不完整，但在基本运动中没有中断，没有间歇。

第25小节，动机的第二部分是多少有些改变了的翻版，已被分割出来，同时假如我们包括这个片断所从属的这个轻微的变奏，它就成为下面十二小节的这个组织的基础(第25—36小节，例51)。节奏的第二层次，它的存在依据一个未被强调的第一小节和被强调的第二小节之间的区别和并列而定，也被这个片断的重复而损坏了。就是说，由于呈现给我们的是一系列的清晰的相等的小节，不可能把它们区分成重拍和轻拍；所以第二层次上的节奏，现在被感觉为不完整。当然，在节奏的第三层次上，在第19—24小节中，所发生的事就清楚了。

假如对节奏的悬念被保持的话，在二分音符的片断上的变化则是一种需要。因为假如在第25小节以二分音符#F 在强拍上开始，这会在节奏的第二和第三层次上产生一种有力的重音节拍，而一种新的节奏过程就会开始。

这种在小节的第一拍上的省略，造成节拍的不完整和节奏的
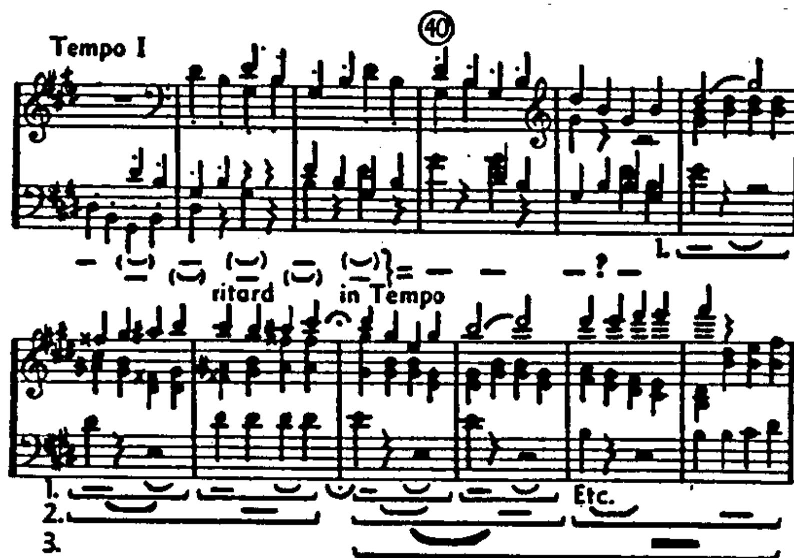


例 51

不完整。因为听众关于节拍律动的感觉，一旦被建立起来，就倾向于坚持，这个强拍的抑制就被感觉为一个间隙或者不完整。注意，贝多芬已经小心地确证，韵律拍子并没有发生替换和重建。例如，假如在第2和第4拍上，以二分音符开始，把音型写成切分音，听众最后就会把节拍听成是完整的，尽管它原来的位置已相对地被转换了。因为听众对原节拍组织的感觉，是由这样的事实支持的，即，节拍的非重音部分在它先前发生的地方到来，而这有助于强调这个节拍组合的重音部分正在消失。

不管第二和第三层次上的节拍和节奏明显地不完整，某些节奏组织的感觉仍保留着。因为在第一层次上重拍和轻拍仍然存在。不过，这小节的第一个四分音符的省略，在节奏上已带来一种变化。那就是，曾经是扬抑格的片断(就像在第20小节那样)，现在是抑扬格。这个颠倒在关于节奏组织的感觉中，造成一定程度的犹豫不决。当速度在第33小节改变之时，这种感觉隶属于后来的这种进行。事实上，我们关于在听众之中建立起来并保持的节拍组织，与客观的节拍组织之间的关系的感觉，都在这一点上被毁坏了。同时，我们对节奏的感觉在第36小节速度改变时也遭到同样的命运。

从第25小节直到第36小节，节奏和节拍组织的进行中的不完整，不仅创造了一种回到主题本身良好限定的结构的愿望，并且也使听众感到进一步的分解是不可能的。所以建基于动机的第一小节，回到一个规则的、未受干扰的律动系列，以及新材料的运用，最

初都被理解为构成这个被期待着的返回。但是，这种理解很快证明是一种错觉。因为尽管有规律的跳动的继续，和清楚的节奏应该发生，但是被强调的拍子和不被强调的拍子没有什么差异。既然这个动机在音高相同的层次上，连续但又重迭的进入，不提供区别重音和非重音节拍的基础，这些小节（第38—41，例52）都被感知为一个律动相等的系列。不管这种规则的律动怎样，这里没有节拍，因为没有差别存在。假如有任何一点差别的话，它存在于次要的层次上，作为四分音符的扬抑格节奏。但是从快速观点来看，是否全然把四分音符的这个连续感知为一种节奏组合，是值得怀疑的。



例 52

在第41小节即使回到乐章开始时所用的那种正常的音域，尽管它激起我们的期待，但是没有完全澄清这种形势，因为重迭仍然发生。事实上，因为它显出节奏的重建被设想为逐渐的，看来，这是重要的，即，没有给予这个组合的第一拍以特别的重音。第一小提琴的#D音（第41小节）或许应该不完全地表演而不是其它方式。更为精确地说：很清楚，只是在第44与45小节之间的延长符号之后，

常规才明确地建立起来。假如要保持紧张的话，那么整个乐句的节奏，应该像它过去那样被抑制。这可以通过把第41小节的节奏弄得不明确和模糊来达到。假如是这种情况；那么，第一层次的节奏适合建立在第42小节，而第二层次的节奏适合建立在第43和第44小节。不过，既然第41小节的节奏是模糊的和未成形的，那么第41与42小节就不能在第二层次建立一种节奏；因此，这四个小节不能引起一种建立在第三层次上的节奏的感觉。简言之，这个乐段（第37—44小节）的意义和功效，在于这样的事实，即，当它重建原来节奏组织时，它不是作得这么完整，听众仍然保持着一种悬念的状态，直到主题作为一个完整的单位出现。

这个分析也增加了我们对这个乐章的第一部分（第66小节）从头到尾的节奏的理解，并使得我们更好地理解它的心理效果和理性意义。因为，第19—44小节的节奏不完整创造了悬念，这是清楚的。自第45小节起扩展到第66小节的完整的主题陈述之前，那些小节都是一种先行的弱拍，一种弱起。从这观点来看，两个引导的小节的意义和重要性也变得清楚了。因为它们不仅提供了一个概要，而且还对主要乐思首次完整陈述（第3—18小节）提供了有效的弱起，而且，它们还建立了基本的抑扬格节奏，这种节奏贯穿这个部分。因为即使第二小节是休止，它是被强调的——被听众的头脑强烈地显示在意识里。这个段落从头到尾的节奏可以照下列公式安排：

measures: 1–2 3–18 19–44 45–66.

和声的完成和结束

节奏组织不是作为一种没有参考整个音乐组织的其它方面而孤立的独自变化的因素起作用的。节奏组织的表述和运用都以旋

律的结构，织体的配置，以及至少在西方音乐中，和声的组织所限制和变更。在《#C 小调弦乐四重奏》第五乐章中，和声的完成和节奏的完成之间的关系是很清楚的。为了这个缘故，参考这个例子来讨论和声的完结问题会是很好的。

当音乐返回到一定的和声基础（从这个基础开始或移向一个以某种方式暗含在开始材料中的和声）时，一种和声完成的感觉就会引起。在这个乐章中（参看例49），在开始乐段和它的重复中，尽管节奏上完成了，但和声还没有完成，因为它们不是结束在主音而是在下中音的属音上，和弦是建立在音阶的六级音上的。

这个和声的不完全状态，导致听众去期待这个主要主题最后结束在主音上。在第10—24小节，和声在 E 大调上从Ⅵ进行到Ⅳ到Ⅴ，一个典型的终止式，与节奏的不完全状态一起，触发了人们对终止的强烈期待。但这些都失望了。因为在第25—28小节，属和弦没有解决到主音，而是由于最重要的导音的省略而被弱化，仅靠蕴含关系来继续的。第29小节这个属音的感觉，没有真解决，而是简单地由另一个不完整的三和弦所代替，而这三和弦的意义就在于模棱两可。这个乐段的后来的和声变化，同样模糊和不确定。在这里缺乏这种决断是重要的，因为它使得节奏和节拍组织的不完整能够使它们本身被感觉到。反之，也是如此：节奏的不完整使得和声运动看来特别平淡和模棱两可。

或许有人说，尽管和声的运动在继续，和声的进行仍然被悬念。因为从第25—41小节，和声在改变，但似乎没有方向。这就容许节奏结构逐渐弱化而没有毁坏听众的调性感觉。听众知道它是在什么调上。这可由这样的事实来证实：尽管为一个#G 小调的终止（第42—44小节）作了各种准备，听众决 不会真正地期望它们实

现；因此在第45小节，运动至E大调并未引起惊奇。①

这整个部分的效果清楚地依靠节奏与和声组织的紧密合作。和声的不完全建立起指向完全的动力，如此建立起的趋势给予节奏的延迟以力量和紧迫感。因为这个延迟发生在乐章的开头，贝多芬并不希望破坏或削弱听众的调性方向。实际上，E大调的感觉已被破坏，整个的乐段存在的理由将丧失，因为它的目的明确地是迟延E大调主音上的终止。为这个缘故，贝多芬避免使用扩大的半音阶，以及很不规则的和弦进行，而宁愿转向节奏，去创造他所需要的那种悬念的感觉。这里，我们再次看到和声与节奏之间的互相依赖的关系。仅仅因为和声的运动是弱的和犹豫不决的，为所需要的节奏的不完整创造迟延和悬念才有可能。

返回的法则

依靠不同的调性系统所建立的不同文化的音乐，无论它们基本上是旋律的还是旋律与和声二者兼有的，对于"那个已被称作返回的法则"来说，基本上都是特殊的，尽管是至关重要的例子。"这个法则就是：其它条件相等的情况下，返回到任何起始点，不管怎样也比不返回要好。"②这个法则明显地影响只建立在两三个音上的原始旋律的结构，同样也影响艺术音乐的复杂音乐结构组织。③当然，一旦某种调性风格已被建立起来，就已变成文化群组的习惯反应的一部分，"返回"这个术语，不需要逐字地去理解；也就是说，开始的材料可能暗示乐曲末尾的音是什么，而不用在开始时刻明确地表示出来。

---

① 注意，这种情况，部分地因为迄今为止建立起来的乐曲内部过程所致。就是说，部分地是这个事实的结果，即，先前的终止在第10、18、24小节中，都是假终止。

② 宾厄姆：《旋律研究》，第33页。

③ 萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，第30—44页。

返回法则依靠“再现”起作用，它是重复的一种形式，这种重复必须与“反复”区别开来。再现是重复，它是在特定乐曲之中已建立起来的情况有了一种变更之后才发生的。一种模式的返回，只有在发生了某些不同的情况，而这些情况又被认为是原有模式的一种改变之后，才有可能。因为有变更和返回，再现总是包括期待的延误和随后来到的完成。

反复，不论是精确的还是有变化的，是一个既定的声音词汇的连续重复，即使它是很广阔的，仍然被感知为一个单位。反复不需要引起进一步重复的期待。相反，假如重复是相当地精确和持续，那么人们期待着变化而不是期待着进一步重复，而饱和状态就开始了。

反复是那种可以称作相继比较原则的基础。一个既定的模式建立一种内部的规范，一种在这特定乐曲之内期待的基础。这模式后来的偏离，在重复中发生，引起情感的或审美的反应，因为它们担负起阻止或抑制朝向精确重复的趋势。长列的耽搁不引起悬念。期待是潜在的，情感往往是短暂的。作曲家仿佛在玩弄听众对精确和规则的潜在的期待。①

在后一种情况（指反复——译者），紧张由于卷入在声音词汇的重复中的偏离而引起，由于重复这个事实而引起，而在前一种情况（指再现——译者）引起紧张是因为被期待的重复，仍然没有到来。注意到这些，返回法则的作用便会与相继比较原则的作用形成对照。再现本身呈现的不是紧张，而是整个运动的放松状态。它创造结束和一种完成状态的感觉。还要注意，相继比较的原则趋向于强调模式与它的重复之间的不同，而返回的原则趋向于强调模式与它的再现之间的相似性。当然，这并不意味着，差异将不被注意到。无论什么时候，有重复，就必然有相继的比较；同时尽管在返回

① 关于连续的比较的进一步讨论，参看第七章。

情况中，差异将趋向于减至最小程度，它们仍将是审美地情感性的。①

尽管有这些有意义的差异，并非总是可能设计出一个只有返回，或只有反复的乐段。首先，一个既定的声音词汇的某些方面可能返回，而其它方面则不。因为更多的旋律或和声的范式已被建立起来，在任何特定的乐曲中作为既定的东西，节拍、力度、织体、配器和良好的样式也已建立起来；这些因素的再现，或者单独的或者结合的，都可能引起部分返回的感觉。例如莫扎特的《D 大调弦乐四重奏》(K. 575)的发展部中所引进的一个新的主题。这个主题造成一种部分返回的感觉，不是因为它的旋律与开始时的主题相似，或者因为它与开始的主题在相同的调上，而是因为它的织体与之相似。此外，因为它是由不太明显的模式先行的，它显得是形成得好的，像开始时的主题一样。举另一个例子，《平均律钢琴》第一赋格，清楚地卷入旋律的反复，但是它的和声的连接是返回原则的运用的结果。因此，返回有多种级别，既因为再现可能仅仅是部分相似，又因为声音词汇的某些方面可能复现，而其它方面则不然。

在既定的声音词汇处于不完满状态的地方，返回的法则显出最有效的作用。因为这个声音词汇是一种完形(格式塔)建立起朝向一种特殊类型的结束的力量，唯一使它能结束的办法，是带以新的和更为确定的终结重复它。一个必然的结果看来将是一个成形良好的但不完全的词汇，已经发展成强烈的朝向完成的趋势，它的带有变化的再现，比起一个封闭的声音词汇的多少有点确切的再现来说，似乎更像是一个返回。前一种情况，这种变化被理解为结束所必然引起的。相反，一个声音词汇愈是封闭，它的再现就愈可

---

① 很明显，这个事实，即，就返回来说涉入较大的时间跨度，就会在缩小差别中起作用；假如并列经常被失去，假如有相当大的分离，这些细节就可能被注意到。

能是精确的，或几乎是精确的。
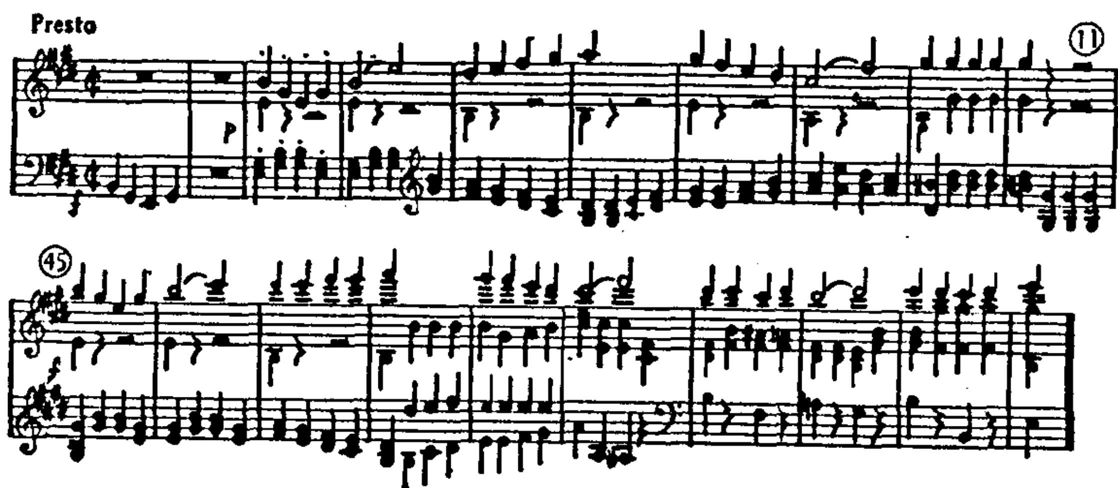
听众关于任何特定的重复的意义的看法，以及由此他关于完成状态的印象，部分地是对于风格的那个方面（即，被称作形式）的经验的结果。重复在一个乐章中有一种意义，这乐章一般相信是一个赋格；另一个重复所在的乐章，被认为是一个主题和变奏；同时，还有另一个所在的乐章，被认为是一首奏鸣曲形式。此外，对于重复，它的相同的一般的基本型，可能在不同的上下文中有不同的意义。例如，在一个已知为赋格的乐曲中，这个赋格呈示部的模仿的进入，引起关于持续和延伸部分的期待。重复不引起饱和。不过，一个相似的模仿系列的进入引起不同的期待，假如它形成一个奏鸣曲乐章发展部的一个部分的话，例如像在贝多芬的《钢琴奏鸣曲》Op. 111的第一乐章那样。这里，模仿进入所引起的重复和织体不是规范；至少在任何一段时间里，过程的继续并不被期待；同时，假如重复继续任何时间长度的话，它可能引起饱和。两种情况不仅唤起不同的期待，并且关于完成状态的不同标准也被利用起来。

幸运的是重复的样式和返回的原则都是在音乐中被理解得最好的原则。因此，让我们回到对一个特定的音乐作品的考察而不停留在对这些原则的一般阐述上。既然贝多芬《弦乐四重奏》（Op. 131）第五乐章开始部分提供了一个关于运用返回法则的绝妙的例子，让我们再次回到这首乐曲，而不举别的例子，因为别的例子又要进行相当长的预备性分析。

在我们已讨论过的那两小节引子之后，这个段落以一个八小节的主题开始。这个主题明显地在旋律上与和声上都不完全。但是听众在它的结尾处，态度是中性的；就是说，尽管他知道这段音乐将继续，但他不知道这个主题将由一个后乐句来完成呢，还是简单地重复主题。请看，假如那个后乐句或者说结束句，在前乐句之后立即出现的话，那么确实，这本来容易这样作而不会产生返回的感觉。换句话说，要是贝多芬写了以下音乐（参看例53），第二乐段就

会建立起第一乐句的一个变化了的和结束的反复。这里就不会有强烈的朝向结束的紧张，没有悬念，并且它将不被注意。它将会是一个 活跃的主题，带有颇为诙谐意味的结束，一种亨利式的结尾。这里就会清楚地没有返回的感觉。

可是，贝多芬实际上所作的是，在较高声区上重复开始的乐句。一旦这种情况发生，进一步的反复就不可能了。这个乐句的另一种重复甚至在它的结束形式（第45—54小节）会导致虎头蛇尾或者饱和。但是为了创造一个对返回的有力愿望，需要离开主题的规律性和简明性，同时，创造出不含糊的期待。贝多芬在这个完全相同的时间里，开始创造节奏的不完整，并朝向一个和声位置移动，这个和声位置，即，属和弦的不完整将更明显（第19—24小节，例50）。在后来的小节中，像我们所看到的，由于节奏不完整状态在增



例 53

长，从而加强了和声的不完整（例51）。事实上二者是一起增长的。请注意，为了加强我们关于返回的愿望，音乐的每一个面貌都在变化：节奏与和声都不完整，并且在结尾处十分模糊，反之，早些时候它们原是很清楚的，并且是成形适度的；旋律的运动，在开始乐句中是强有力的而且造型恰当的，也被毁坏了；速度也改变了；而且，

最后，在第37—41小节（例52），形象与背景之间的区别几乎完全消失了。

但正在这个时候，当节奏、和声、织体甚至旋律，在这种模式的意义上，似乎都被毁坏时，乐章开始的那种小的音型，以及第一乐句引起了我们的希望，并且更改了我们对于完整和返回的期待的方向。现在，关于什么将会来临，我们确定了。期待是明确而强有力的，这个事实使得由渐慢和延长产生的耽搁更加有力。接着，在第45小节，返回到开始的主题，此时它是完整的；并且这完整被随后来到的小节所强调。这个由返回所创造的满足，不只是开始那些小节的不完整所起的作用，同时也是中间部分（第19—44小节）进一步的不完整所创造的产物。

我们在第45小节所体验到的，不是在早些时间听过的主题的简单的反复。我们已返回到一个曾经几乎被毁坏的旋律，回到一个熟悉的结构，回到一个确定的和规则的和声运动，回到一种曾被改变了的速度，同时，回到一种明显的统一的形态，这种形态曾经被瓦解。确实，这种返回的感觉，这种解决的愉快，如此强烈，以致当颇为有趣的附加的结束小节（第51—54小节）走过时，几乎未被注意到，除非提醒我们去注意。所有这些事件，要是这个主题的翻版立即紧接在开始乐句之后，就像例53所假设的结构那样，这些小节的效果还会更加引人注目。

第五章　模式感知的原则：形态的弱化

通过前两章，我们已经直接而明确地，或者间接而暗示地涉及到形态和它的表达的问题。一般说来，讨论已涉及到对一种状况的考察，在这种状况下，当塑造得好的形象或过程，以某种方式被干扰或被耽搁时，期待就被唤起，而趋向就被抑制。实际上，当模式和形态是清晰而明确时，此种耽搁和不规则恰恰是最有效的；因为这时，人们对继续和结束的期待是最清楚而不含糊的。

形态的性质

把一系列在物理上分离的刺激物理解为构成一种模式或形态，来自人类头脑的能力。这种能力以一种可理解的和富有意义的方式把刺激物各组成部分或刺激物系列相互联系在一起。对于一种形态的印象引起一种秩序必须被知觉到，其中，单个的刺激物变成较大的结构的一个组成部分，并且在结构中起着特殊的作用。可以说，一种形态或模式就是一种声音词汇，正如第二章所规定的那样，同时它是富有意义的和值得注意的，因为人们能以某种程度的

可能性来设想它的后果。①

对于形态的理解，对于任何关系根本上的知觉(不管是什么风格)的绝对的和必然的条件之一，是构成该系列的几个刺激物之间的相似性和差异性的存在。

假如刺激物包含的系列不能被知觉为在任何方面存在相似性或诸如此类，那么，它们将不能结合而形成一个组合或单位，并且将被知觉为分离的、孤立的和无联系的声音，而"毫无意义"。因为对照和比较，仅仅在有着某种程度的相似或者相等的情况下才能存在。由这样的系列产生出来的精神的印象，将是一种散乱而不是不同，是散漫而不是分歧，是新奇而不是多样。

另一方面，刺激物的完全相似、接近和相等，将创造一种无差别的同种，不能从它引起任何关系，因为没有可分的个别性可作对照、比较或者联系。它们将共同存在而且稳定，但不是连贯；一致与合并，但不是统一。总而言之，二者完全分离和二者完全一致，将产生感觉，但既不会被理解为模式，也不会被理解为形态。

因为从时间和音乐空间的观点来看，这些因素多半对分离和一致负有责任——这些因素诸如刺激物的相似、接近和相等——容许有各种各样的程度或等级，对形态的鉴定是相对的，它取决于在一种特定的音乐风格中所盛行的有关差异和雷同的一般水准。也就是说，假如在一种风格中，刺激物系列各部分，在一种特别引人注意的或者明显的方式中，相互之间不是有差别的或者分离的，

① 观察到以下情况是有趣的，即，旋律形态的格式塔性质，在许多原始音乐和民间音乐的收集者们的经验中得到证实。这些收集者已经发现，那些本地歌手们经常不能在一首歌曲的中间部分中断，并从这同一地方继续下去。歌手们必须返回歌曲的开头，并唱出整首旋律(整个形态)，它并非各部分的简单的集合。举例可参看 J. C. 安德森：《毛利人的音乐及其波利尼西亚背景》，《波利尼西亚社会，备忘录10》1932—1934年，第95页，或海伦·H. 罗伯茨：《民歌变奏研究》，《美国民俗学杂志》，1925年 XXXVIII，第60页。

那么，只要有适度的差异（尽管必定是合适的），就会引起良好限定的、明显可知的形态。而在一种风格中，基本的分离和特别的差异是显著的，那么，与上述同样适度的差异就只会产生一致性。反过来的情况是：一种刺激物系列，如在一首差别很明显的乐曲中，显得连接得很好，组织得很清楚，而在一首一致性水平较高的乐曲中，倒可能看起来是混乱的和不连贯的。

这些观察唤起人们去注意有关理解形态和模式的另一个必要条件。也就是：差别和统一简单地存在是不够的。这种结合必须是充分明显和突出的，在它所在的有关的上下文中，它显得是被人们注意到的。那种逐渐增长的、相对地轻微的差异，在特定的风格的上下文中，是引不起注意的，也引不起一种形态的印象。例如，刺激物不均衡，“只要这种不均衡需要突然的变化”①，往往就会产生分离。由此，一种有差别的样式在一种有着适度的相似、接近和相等的上下文中，将会是尖锐的；而在这些因素是更为极端的一种风格中，则可能是小到引不起人们注意的。这些标志同样也适用于对统一的知觉：假如造成统一的因素在上下文中是不引人注意的，那么，将不会有形态的印象产生。

把形态理解为建立在一定风格之内的有关诸范式连结的一种功能，并不意味着任何刺激物都能创造一种形态的印象。正如我们已看到的，既非完全的分离，又非完全的一致——无论是什么风格——将引起一种形态的印象。但是即使在这些极端之间，形态似乎也不是完全相对的。某些刺激物的系列，不论什么风格，事实上，看来确实比其它的塑造得好一些。假如不是这种情况，所有的风格将似乎是在审美上和心理上都是等同的——而它们并非如此。

在这个事实中找到了关于结合和差别的表面上绝对标准的基础，即，我们理解的全部风格的经验，我们关于巴赫的和关于巴托

① K.科夫卡：《格式塔心理学原理》，第126页。

克的经验，关于莫扎特的和蒙特威尔第(Monteverdi)的经验，产生一种包含所有模式和形态的标准，正像我们整个的关于风格的经验变成理解协和音和不协和音的标准，以及理解织体的全面的标准的基础一样。这种一般标准的断然出现，使我们能够，或者迫使我们(尽管是无意识地)把舒伯特的模式的特性去与勋伯格的相比，以德彪西的模式特性去与杜菲(Dufay)的相比较。

不过，在一特定风格中，在一首特定乐曲的上下文之中，对形态的估价和鉴定是相对的。这种相对性是心理上对独特的、充实的、良好的形态的需要的产物：它是完形趋向律作用的结果。假如刺激物组合有任何连接成相似和不同、接近和疏远、相等和悬殊的刺激，那么为了把刺激物互相联系在一种有秩序而富有意义的方式中——为了把刺激物组合理解为形态或模式，头脑将可能找到某些基础(不管它可能显得多么微弱或者牵强)。实际上，即使那里没有客观的差别存在，头脑也会尽一切可能，强加进这种差异。但是，既不是刺激物系列的差异，也不是存在于几个部分之间的统一成为形态印象的充足条件。因为系列的各部分必须是相互关联在一种连贯的和有秩序的样式之中。它们是被我们叫作风格的这种社会现象如此关联着和安排着的。假如我们不懂得一定的风格，假如我们缺乏适当的习惯性的反应，我们将或者不能理解形态，或者，假如我们按照另一种风格去理解它，我们就不能领悟它。就是说，形态的印象可能因为两种风格体系有着共同的声音刺激而引起，但是此种印象将被不正确地解释，实际上，根本不是真正理解。

形态的弱化

实际上，对形态的评价，不同风格有所不同，即使同一风格中的不同作品也彼此不同，但并不意味着，在一首特定乐曲中所有的模式或形态将被知觉为一样良好。有些形态比起其它形态来，常常

显得意味更强烈，连接得更清楚。

“良好”或“强烈”、“不好”或“微弱”这些字眼用在对形态的讨论中，并不被解释为包含价值的判断。相反，正如贯穿在这个研究中一次又一次地提到过的那样，微弱的、朦胧的形态可能在创造和形成感情的审美经验中，施行一种有价值的和生气勃勃的功能。由于缺乏独特的、明确的形态，以及结合良好的样式的进行，可能唤起对澄清和改进的强烈的愿望和期待。

音乐的结构和表现的这一方面，正是不幸地被音乐理论家、美学家和批评家们所接受但却不大注意的方面，这些人被那些冠冕堂皇的字眼如规则、对称、纯朴明晰所诱惑，不断地用“必然性”去解释不含混的进行。这些学者在他们复杂的和机灵的尝试中从单一动机的“种子”衍生出一首乐曲所有的旋律材料，或者把所有的和声变化包括进一个单独的终止式的结构之中，已经以犹太法典式的坚韧精神，把统一和一致混淆成一个东西。其实，某些最伟大的音乐是非常精确的，因为作曲家不怕让他的音乐在混乱的边缘上震颤，这样激起听众的畏惧、领悟和热望，与此同时，激动起他们的情感和理智。

那么，一个塑造得好的刺激物系列，当它的进行、它的结合方式把活动的状态与休止的状态连结在一起，它的继续的样式，它的完成和结束的状态，甚至它的暂时的干扰和不规则，对于训练有素的听众都是可以理解的，并且使他能够在某种特定的和精确的程度上，想象出下阶段特定的音乐过程将是怎样的。因为良好的形态在这种意义上是易于理解的，它创造一种肯定、可靠和有着显著的目的的心理气氛，听众在其中感觉到一种控制和力量，并且还有一种关于明确的趋向和限定的方向的感觉。

因为，正如已经观察到的那样，对形态的理解，一部分取决于在一致和差别之间的一种平衡关系的存在，在一定的音乐作品的上下文中，这种形态的印象可能由于对任何一方力量的夸张或增

强而被削弱。从这个观点来看，形态可以被当作一种风格的“中庸之道”，存在于混乱的过分差异的极端与基本的同一性之间。由此，当一种平衡的关系，像这样在风格之内建立起来时，就会产生一种组织良好的模式的印象，若夸大其差异，就会引起杂乱无章的印象，而增强其一致性，就会导致无组织的印象。

通过夸大差异而不完全毁坏形态——不产生无意义的混乱，来削弱形态的印象，这样作假如不是不可能，也是极其困难的。困难的原因在于音乐刺激物本身的特性、人类耳朵的生理能力，以及人类头脑的性质。

因为音乐刺激物需要在许多方面彼此相似，几乎不可能通过不相似去孤立这些音，音乐材料一般是调性的，这一事实意味着它们具有物理的特性，诸如共同的频率、振幅、音色。同样，要得到一种调性分离（不接近）的印象也是很困难的。因为头脑能够借泛音系列的帮助，而在广阔的分离的音区中，与音高联系起来。

此外，音高、音量和力度都受到人类耳朵的生理能力的限制。因为只有一定的音高能被应用在音乐中，能被人类的耳朵所听到，而且，假如那些音高被知觉到的话，它们必定是有一定的音量和力度的。因此，刺激物的数量和它们的质量是有限的。

所有这些，最重要的是，假如分离和差异，无论是空间的还是时间的，不是如此极端地去排除对模式理解的所有可能性的话，那么，某种形态将可能产生。因为人脑在完形趋向律的支持下活动，将竭尽全力去避免由于模棱两可而造成的怀疑和渴望。也就是说，假如有任何可能的途径把刺激物联系起来，头脑将趋向于把一组刺激物，理解为一种模式或形态。

实际上，假如微弱的形态已经主要地由夸大刺激物的分离（例如音高之间的最远的距离，时间上过分的分离，或二者兼有）受到很大影响，那么头脑宁可把刺激物系列当作尚未完成的系列（参看第156页及其后页）；同时，因为将期待进一步的发展，去完成那些

未完成的东西，或去实现某些其它种类的澄清，心理控制的感觉将不会丧失。或者，假如这个系列能够，或是被理解为有着一种特殊的指定意义，那么不确定和怀疑就可能避免。例如，假设刺激物的分离(不接近)、不同(不相似)和不相等，能被理解为一种对模式结构的，某些合于规范的类型的幽默的或者奇异的曲解，那么，这种可能在其它方面已经引起的怀疑和忧虑，就可能被合理化和被消除。

尽管，被夸大的差异将在理论上提供一种削弱形态的方法，但那是特别难于得到的，并因此特别少见。实际上，作者已经发现，没有一个明确的例子不是标题性的。

一　致　性

一致性产生于音乐组织的几种因素——音高进行、节奏、和声和音色——联结起来在相同的建筑层次上，去创造刺激物的相等、相似和同等接近的地方。

按照音高进行来看，当一系列的音，不管是级进还是跳进，相互间都是等距离的，并且在节奏上或和声上也没有什么不同，一致性就会产生。因为只有依靠不同距离的存在，头脑才能在连续出现的诸音之间建立起有秩序的关系。假如一个系列的所有成员是等距离的，对意识来说就没有一个是突出的，故而在系列中将没有关于什么组织能够产生或者什么形态得以引起的焦点。

从心理上说，这里所发生的，并且对节奏的与和声的一致同样适用的，就是一个始终一律的系列，因缺乏内部的结合状态，建立不起活动和休止的那些点。因此，听众不能够去想象最终的目标，不能去想象这个系列的逻辑上终止的地方。他能理解继续的样式，但不能够理解完成和结束的基础。可以这么说，这个系列是无摩擦和失去控制的。怀疑和不确定的引起，不是因为听众不知道下一个

刺激物将是什么——例如，他知道，假如这系列是一个半音音阶，那么下一个音将可能是与眼下所听到的音相距半个音，——而是因为他不能想象这个系列将在何处结束，不能够从内心去控制它的命运。

当然，假如相等的刺激仅仅是短暂的，假如模棱两可几乎立即得到解决，那么人们的怀疑、不确定和不安将是短暂的并将很快消失。不过，假如一致性继续一个相对长一些的时间，那么这个系列将有一种累积的效果，唤起人们关于回到那可理解的和可控制的形态，以及更为确定和安全的心理气氛的强烈愿望。

因为半音音阶和全音音阶以及增、减三和弦都涉及音程的等距离，它们创造一致性和产生模棱两可。同时，这不是偶然的，此种虚弱地形成的模棱两可的系列已趋向于成为与感情方面同一的东西，并且已常常被用来表现强烈的情感、恐惧和不安（参看第254页及其后页）。

下面李斯特（Liszt）钢琴奏鸣曲的片断，是个特别有趣的关于音高连续一致的例子，因为它是双重半音；也就是，即存在于十六



例 54

分音符小组之内，又存在于它们之间（例54）。从理论上说，这个系列简直能够在任何地方终止，并可以结束在任何调上。例如，要是动机 x，它打断这个系列，发生在第二小节的第一小组之后，最后的调性将会是 B 大调或♯G 小调。或者，要是这个系列继续下去，直到这个小节的末尾，这最后的调将成为 F 小调或♭A 大调。这种两重性是可能的，因为这结束的动机（x）本身就有些模棱两可。因

为最后一个音可能是A大调的主音，也可能是#F小调的第三音。顺便说一下，这是完全适当的，因为引证的这个乐段进入到一个段落的结束，这个段落持久地在旋律与和声上使用一个减七和弦，它可能处在A大调或#F小调之中。
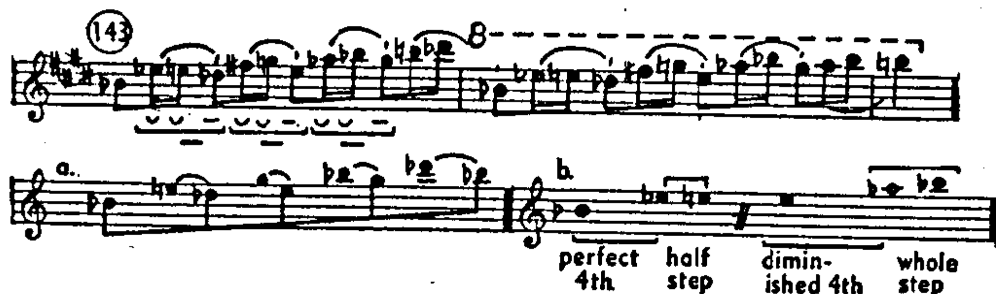
假如同一性和弱化了的形态的印象被引起的话，音高连续的一致性必定由节奏的一律来支持。反之，由重音和持续时间的相等而产生的节奏的一致性，就必须由这个系列的其它方面（诸如音高连续、和声进行，以及音色等）的一致性来完成，假如从头到尾的印象是均匀状态之一种的话。由此，一个大调音阶，或一个结束和弦进行，尽管实现在持续时间相等的诸音之中，似乎将不是虚弱地形成的，或者模棱两可的，因为它们的结合逐字地创造重音，即使那里没有造成物理性的强烈的变化也是如此。

一致性像结合方式一样，可能是建筑性质的。它可以建立在所有的层次上，正如在李斯特奏鸣曲这个例子中那样，它也可以存在于某些层次，而不存在于其它层次上。在后一种情况下，它一般是在一个较高的层次上，尽管不是最高的层次，但它是始终一样的。此外，在某些层次上，刺激物系列的各方面可以是一样的，而在另一些层次上，某些方面可能展示出一致，而其它方面则不然；例如，节奏可能是一致的，尽管音高的连续却不是。

在例55中，布鲁克纳(Bruckner)的《第七交响乐》第一乐章，刺激物系列在最低层次上是连接得很好的，而在较高的建筑层次上的塑造则是削弱的。在最低的层次上，节奏的连接进入一种抑抑扬格，是明确的和不模糊的。但是因为这个系列只由抑抑扬格组成，在另一较高的层次上，这种节奏则是一律的。它是由相等的持续时间和明显相等的重音配置的拍子组成的一个系列。[1]音高的连续也是如此。在基本的建筑层次上，塑造得好的动机包含一个四度，

---

[1] 亦可参看有关节奏不完整状态的讨论，本书第171页及其后页。



例 55

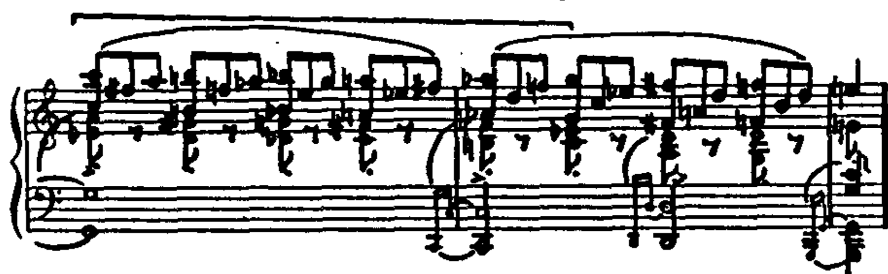
接着是一个半音，再往下是一个小三度。但在第二层次上，音高进行是一样的，——只是一串小三度的连续(参看分析 *a*)。或者这个系列还不如分析为一个增四度与小三度相间的系列为好。

不过要注意，在音高进行中，这些基本的小组并不都精确地相等。因为第三小组在每一小节中，在组织上轻微地不同于其它两个小组(参看分析 *b*)。无论如何，因为音高进行和时间的持续上普遍的一致，因为它在系列中的安置不引人注意，小组之间的这种轻微的不同，尽管在促进那些把这系列带往结束的变化中是重要的，但是并不扰乱或者削弱关于正在盛行的同一状态的感觉。总之，这种差异小到不引人注意。听众开始有意识地觉察到这种差异，假如根本没有觉察到，那么，只有在这个乐段过去之后，以及这种差异的存在已被最后部分所强调时，才能回想起来，这最后部分在促使这个线条流畅地走向结束的过程中起作用。

和声的一致性可能引起：(1)在垂直的和声组织本身以内，作为相等音程的一种结果；(2)因为尽管这个垂直的组织是有差别的，但系列中的所有和声都精确地相同；(3)虽然差别在和声进行之间发生，而且这个过程是发展的，但是那里的进行使得这些系列都是均等的；(4)任何或所有这些获得一致的样式都是连接起来的。

音高进行也是这种情况，假如这个垂直组织关于音程的距离

是无差异的，那么就不可能形成焦点，就不可能发生围绕着这个焦点的组织——出自这个组织的形态也不可能引起。因此，例如一个减七和弦，一个增三和弦，或者一个在等四度上建立的和声结构，将没有根音没有形态，并因此没有趋向。在许多情况下，根音是被包含在，或者说这个系列是被“控制”在某种其它方式中的。这就是下面布拉姆斯（Brahms）《第二纲琴奏鸣曲》末乐章靠近结束的地方，一系列的减七和弦所发生的情况（例56）。

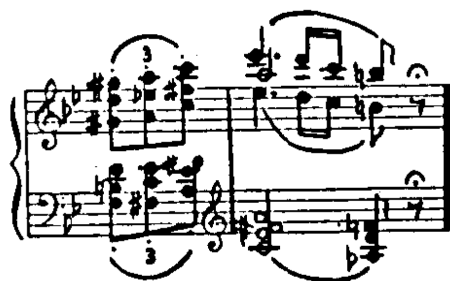


例 56
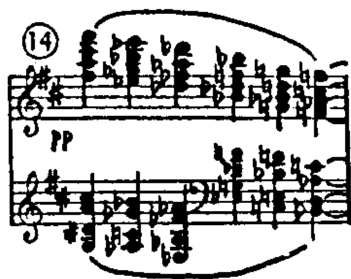
这个系列的模棱两可，不仅由和弦的组成成分的一致而引起；同时也来自那由均等的半音组成的连续所带来的一致性，而这些由于 G 音在低音部的出现而有所缓和，这个 G 音充当一个焦点，与之有关的上面声部得以组织起来。G 音创造一种调性稳定和控制的感觉，它使得模棱两可和不确定的感觉，不像在其它情况下显得那么有力。

由和弦结构的一致性所引起的模棱两可，也可以依靠旋律的和节奏的良好结合状态，而得到相当大的改善。下面来自舒曼（Schumann）的《幽默曲》（Op. 20）（例57）中的结束的例子，可以看出：尽管和弦都是减七和弦，并由此潜伏着模棱两可，但是从头到尾的节奏的与和声的模进，使听众保持着一个方向，并使他确认那最后的和弦是 C 音上的属和弦。

像以上所指明的，一致性可能产生，因为所有和弦都是以同样方式精确地构成的，尽管组成系列的几个和弦本身是互不相同的。



例 57



例 58
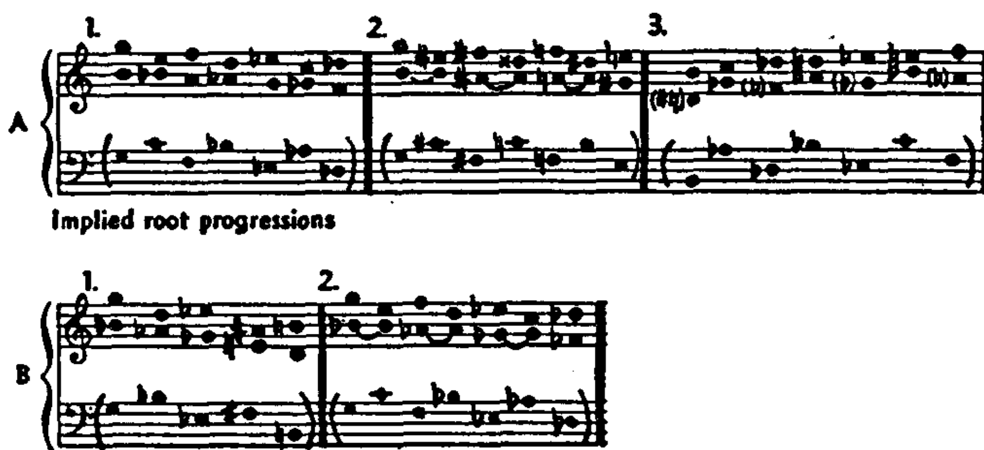
这是在下列德彪西的夜曲《云》的进行中的情况(例58)。这里,和弦进行的一致性由于和弦结构的这种样式而多少有所加强;就是说,外声部都很协和,并导致使内部的差别看起来很微小。另一方面,在系列中仍有某些旋律的连接,尽管由于系列的两半在这方面相等使其过分缩小。

最后,应该注意到,在德彪西的例子中,以及在某种程度上说,在布拉姆斯的例子中也如此,模棱两可也是节奏的一致性的产物。但是多少有点不同的是,节奏刺激物的相等,允许其它因素的一致性充分发挥其效力。

在更高的建筑层次上,和声的、旋律的一致性可能产生,但不是因为和弦本身以相等的音程组成,或者这个系列的所有的和弦结构都是相同的,而是因为这些连续的小组,不管基本上是旋律

的，或既是旋律的又是和声的，它们都是相等的。一致性在这里是关乎继续和相等进行的事情。通常叫作“模进”的进行，是一致性的一种类型。

旋律—和声的模进最普通的类型之一，是那种通过五度循环的和声的运动，无论是下行（就像例59的 A1）还是上行（就像 A3）
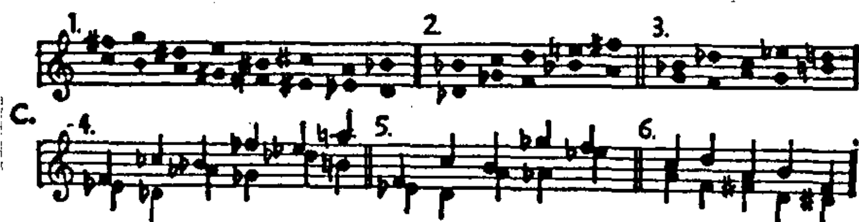


例 59

都是如此。一致性不仅是因为每隔一个和弦是下一和弦的属和弦，同时也因为诸声部之一沿着一条半音线条进行，而其它声部则在小三度和半音间移动。这种属和弦模进的其他作法也是可能的；例如，像 A2，在那里，这个系列不是五度循环而是一种半音下行样式，或者像在 B1，那里暗含的根音进行靠小三度和五度音移动，同时引导的或者级进的线条靠全音移动。①

任何系列，其中一个连续过程是发展了的，那么，这个系列将倾向于模棱两可，因为，这个过程将被中断，或者这个系列的将被结束的那个点是令人怀疑的。这正是下列关于继续的基本型中的情况（例60）。在第一个（C1）组合中，使用了调性和声，尽管级进线

① 在这样一个系列中，声部可能被颠倒，以致上声部是级进而低声部是跳进。



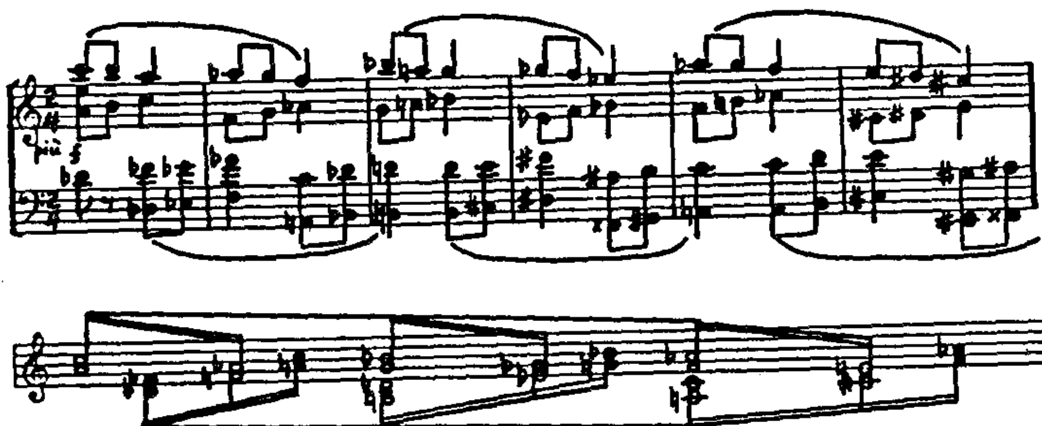
例 60

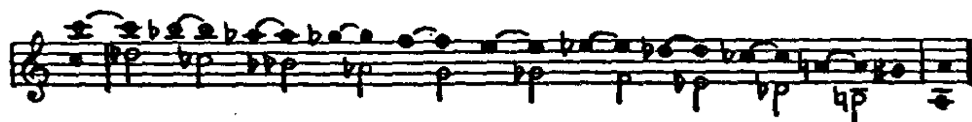
条的音级不是相等的，但这些小组是相等的：连接线条按半音、全音、半音移动等等。由于小组的相等，这个系列能够在一种无摩擦方式中无限地继续；而且没有办法知道在哪一点上，这个系列将会连结起来，并达到它的结尾。许多类似的其他系列可能被建立起来。例如，在 C4、C5、C6，没有功能的、古典的和声关系，不过，在它的进行样式中，模进仍是一致的。

此类相等而和声上非功能性的乐段，在当代音乐中并非罕见。下列从巴托克《第五弦乐四重奏》最后部分所摘录的片断就是一个例子（例61）。在这个例子中，我们不仅发现，以全音下行的两小节连续的几个小组的一致性，而且在小组内部也有一致性。看一看低声部的音高连续使它清楚起来，就是低声部正通过增三和弦在移动（参看例61缩减分析谱）。除这种音高进行的一致性之外，还有在上声部和低声部的小节之间，也有节奏和动机的一致性。

继续的一致性可能有许多不同的形式。例如，延留技巧被用在第四类对位或它的变体之中，一系列有准备的倚音，可能引起连续的过程，特别是当控制的线条在调性上是模糊的地方。虽然这里所举的例子之中，这音程把上面的音往下"拉"，以引起这个系列的移动（无论是大七度还是小七度），但是这种情况并非必须如此。从理论上说，这种系列能够建立在任何音程上。实际上，例59（A2和 B2）中某些模进也是第四类对位（延留）形式。

当然，连续模进的过程并不需要显得模糊。假如这个系列是有





例 61

例 62

调性的(或者在其它方面是有区别的),并且有关节奏和旋律结合得很好,那么模进进行的音级以及它的完成的最终点看来都是可预知的。但是,在这个系列的其它方面倾向于一致性的地方,这种系列可能引起不确定和怀疑,即使这样,它也不是完全地一致。因为一旦这种连续的模进的过程被建立起来,它就发展一种内在的势头和推进力,从而使它非常容易地在一致性的方向上转向,或者离开所设想的完成的点。因为这个缘故,不规则在这种过程中,照例将不被理解为连接这个过程,而将看作是对这过程的干扰和偏离,这种干扰和偏离加添了连续过程本身实际上所固有的动摇和不确定。在进行是规则的和统一的地方,听众就知道或相信他自己明白下一个刺激物将是什么,不过关于这个过程将在什么地方中断仍是怀疑的。而当连续的过程是不规则的时候,听众则既不能想

象这过程在哪里间断，也不知道这过程的下一步将是怎样的。
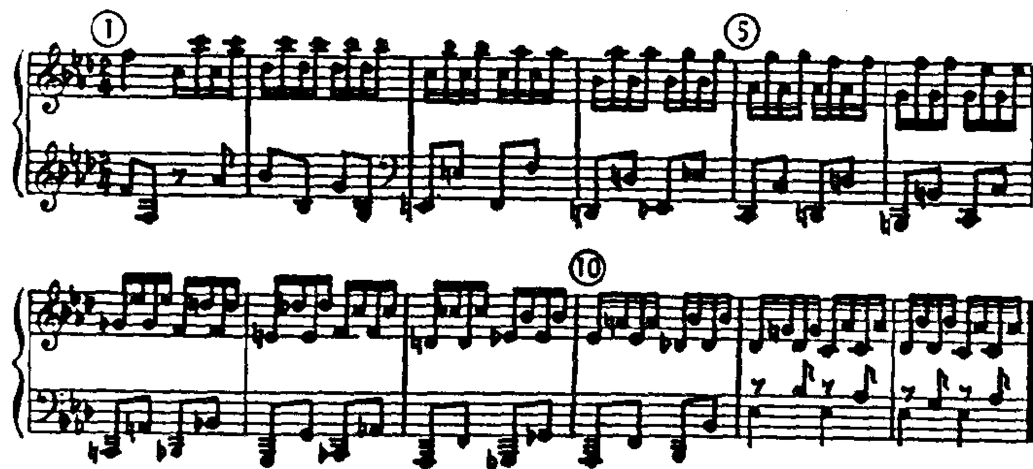
关于听众不知道或者怀疑这类连续的过程将在哪里结束或间断的这种论述，必须在有条件的意义上来理解它。听众真正怀疑的是那个样式，在这种样式中将要达到的，有时仅仅是一个朦胧地想象的目标。关于这个系列的最后目标将是什么，他有一个大概的感觉，但是关于当前这个过程将怎样带他到达那里，在途中将遇到什么曲折和障碍，他是不能断定的。这样，仅仅是在“颠倒”的这个点上(在这个点上，这个过程间断了，而另一种继续的样式产生了)，听众最后能够以任何程度的可靠性去面对他的目标。因此，过程颠倒的这个点，建立起高潮和这个乐段的转向点，在这个点上，怀疑和不安都被更为确定的预想所代替。

经验丰富的听众，对这些过程继续的事实理解得很好。因此，模进过程将一般地趋向于在听众思想中引起怀疑，好像多少有些模糊。对听众进行控制的因素是上下文。例如：倘若这个模进发生在一般有控制的上下文中，例如，作为一个重要的和结合得好的主题的一个部分，或者与之有关系，那么，它将可能引起微小的紧张和不确定。但是，假如连续的过程发生在与其它一致性类型的联系之中——在一个清楚地发展的乐段中——它或许会创造有力的怀疑和焦虑，即使它显然是非常有调性的，并且结合得好的；因为在这种情况下，听众意识到这类乐段是不可预期的，这个系列可能很容易从它现在的路线转向。

最后，弄清楚这一点很重要，模糊的是几个连续的刺激物的假设意义，它们的明显的意义不一定模糊。一个系列是模糊的，因为听众不能够以任何程度的可靠性和决断性去设想未来的乐汇将是什么样的。实际上，由于听众对待此类段落的态度，几乎所有的声音词汇都趋向于是相等的。不过，一旦作为结果的乐汇到来，听众很有可能去理解它们与前面已出现过的乐汇之间的关系。即使这种理解仍然是有条件的。因为，任何既定的声音词汇的确定的意
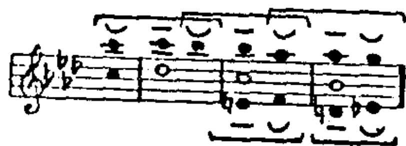
义，只能在整个乐段已经完成，同时，一个关于稳定的方向的清楚的点已经达到之时，才可能知道。

海顿《♭A 大调钢琴奏鸣曲》最后乐章的发展部分（第72—86小节）提供了一个有关节奏和音高进行的一致性与继续的相随过程偶合的绝妙的例子（例63）。



例 63

首先，往这例子匆匆一看，就可看出它有着普遍的节奏的一致性。开始时，小节内的节奏结构上多少是有点问题的。因为这个乐段以弱起开始，第一个节奏组被感知为一个抑扬抑格，而这种抑扬抑格节奏的感觉又倾向于使它自己永久存在。为使这种情况得以发生，每个小节的第二拍，必须起双重作用，既作为一个小组的结



例 64

束，又是另一小组的开始（参看例64）。这种小组间鸠尾结合的印

象，由这样的事实而加强了，也就是每小节最后的那个音，是下一小节的第一拍的准备，同时又是它所在的那个小节的第一拍的解决。假如演奏者通过轻微地弹奏每小节最后的八分音符，使它更靠



例 65

近强拍，并且像例65那样，有点强调它，从而使得这个音成为下一小节第一拍的弱起，那么小节内部节奏的连续就能得到澄清。不过，因为此种演奏，将易于起到弱化这个乐段的作用，看来这将是一个成问题的解释。确实，任何“解释的”加重音在演奏者来说是不需要的，是多此一举。这个乐段应该演奏得十分一致。附带地说，这是一个没有节奏的节拍的例子。这些节拍清楚地分出重音和非重音，但是组合是不适宜的，令人不快的。

第七小节以后（如例63所标明的），这种重迭的节奏组合结束了那个从第三小节起就在低声部包含了一个相当清楚的扬抑格节奏，并且出现在每一小节之中。但是在小节之间仍然有一致性；因此在高的建筑层次上，没有节奏升起的印象。附带地说，恰恰在这一点上，那里节奏在小节里面变得清晰起来，这系列的旋律与和声的结构变得最为一致，从而抵销了节奏形态的澄清。

音高进行的线条，尽管不完全一致，很难说是连结得好，或者成形独特，因为，在音高的方向上，它缺乏那些变化，在重音和音的长度方面，它缺乏那些差异，而正是这些东西创造清晰而充实的形态。由外声部描述的音阶也不是模糊的。开始它可能被解释为F小调音阶，后来被当作C小调，或者甚至被看作一个变化了的♭B音阶。同时，十分清楚，正象看起来这个音阶是♭E大调而它确实是这种音阶那样，半音阶一致性的不确定性也由此被引进来了。
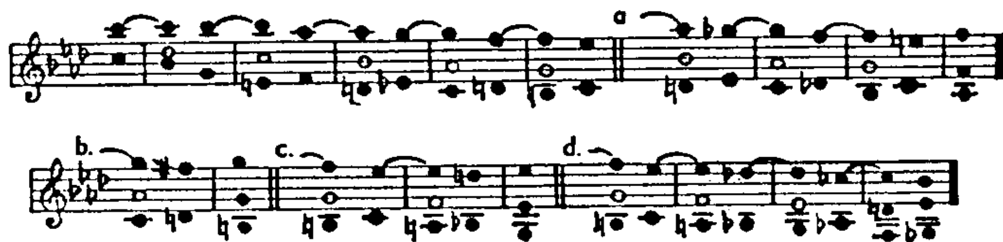
缺少一个塑造得好的旋律模式这种情况是重要的。因为要是

节奏和旋律是清楚地构成的，那么，听众将直接地注意它们，在这种清楚地结合起来的形态中，建立起来的安定与控制的感觉，就会相当大地减少悬念和不确定的感觉，这种悬念和不确定之感是由音乐过程的其它方面的一致性所引起的。这种情况在十九世纪常常发生，那里模糊的和声进行伴以这类明晰而显著的主题，因此和声进行的不确定就或多或少地显得无效，因为听众的注意力集中到富有表现力的、塑造得好的音调上去了。

听众的怀疑和不安，部分地是他自己关于风格的体验的产物，他意识到这是一个发展部的一部分，而且这类大段落的乐段，往往是不可预想的、诈伪的和不规则的。同时，一般的一致性与明显出现的继起过程相结合，会坚定听众的态度并加重他关于紧张的感觉。

这个乐段的开头、延留的技巧与和声模进的结合产生出一种过程的动向，这种动向所表达出来的势头更多于抵销作用，这种抵销是由曾经出现的概率相等的选择结果的可能性所造成的。例66提供的一份有关这些小节（1—6小节）的图示，带以某些可能即将到来的可供选择的结果。例如，模进可能继续而无变化（如 *a*），移动经过ᵇE 大调和ᵇD 大调到 F 小调的终止，这个乐段正是从这个调开始的。这样的“错误”转调是不平常的。这个过程可能由于运用一个增六和弦（如 *b*）而间断，它就会移动到 C 小调的属和弦，并且在这新的特别处理之后，这和声可能经过ᵇB 进行到ᵇA 大调主音。或者延留技巧可能继续到另一小节（如 *c*），比实际情况早一点到达ᵇE 的属和弦。最后，要是原来的特别作法仍然不断地进行（如 *d*），就要到达那个同样的点，那个点实际是通过半音阶的引进而得到的。
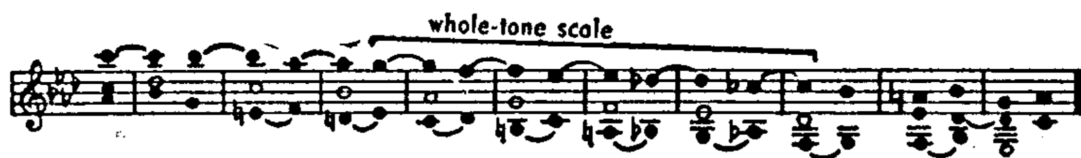
最后的观察强调，仅仅在转调需要和回到主音的愿望的基础上，既不能理解和解释在第七小节引进半音阶，也不能理解和解释把这个乐段当作一个整体来看。假如海顿写这个乐段的目的仅仅是回到ᵇA 大调，那么，看来他遇到了许多不必要的麻烦。因为正如



例 66

每一个学初级和声的学生所知道的，从 F 小调转到^{b}A 大调没什么技巧，两三个自然和弦就可以作到了。

上声部引进半音阶，服务于几个不同的，尽管是互相依赖的目的。首先，它在和声模进的连续过程中创造了足够的变化，以防止冗长。其次，它容许模进变得更为统一，避免更明显的结合状态，诸如发生在第5小节中的那样。再者，它容许基本的过程继续，而没有在上声部创造一种风格化的不可接受的全音音阶，要是延留技巧继续使用的话，这种情况就将出现（例67）。
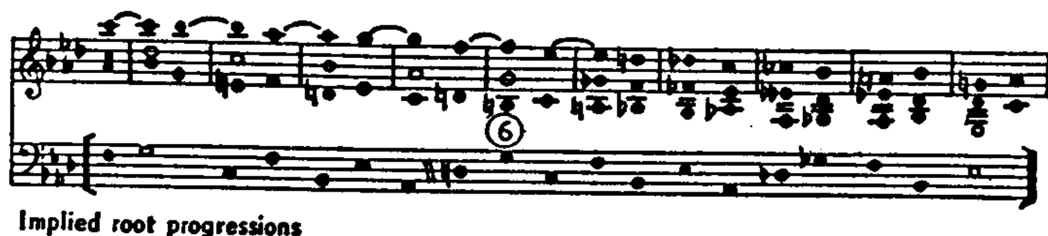


例 67

但是，这些结尾是可以用其它方法获得的。如果对这个变化的理由充分理解的话，我们必须转向意义和内容。由于强调上声部音高进行的一致性，以及强调贯穿和声模进的进行的一致性，半音体系和规律性加强了这个系列内在的冲动和趋势，削弱了听众关于控制的感觉，削弱了他想象这个点的能力，正是在这个点上，这个系列将间断而结合状态将发生。而在这个过程中，半音体系以及和弦进行的潜在的一致，使得这个手段看起来几乎无形式，并且从更

遥远的趋势看，更莫名其妙。

然而，这个乐段还真不像前面讨论中所说的那样一致。尽管外声部是一致的和规整的，但内声部却以一种多少有点诈伪的状态在移动。这个声部的不规则不仅产生一定程度的变化，尽管这一点也被外声部更明显的一致性所缩小，但是，由于在和声进行中，有效的变化和诈伪的进行，它仍然加强了听众的怀疑和不安定的感觉。因为现在听众既不能设想这个系列的终点，甚至也不能设想这个系列的下一个词汇。例68已说明了这一点，其中，那模进与其假定的根音进行的线条一起，被用一定程式来表达，要是它完全规则的话，它就会是这个样子。
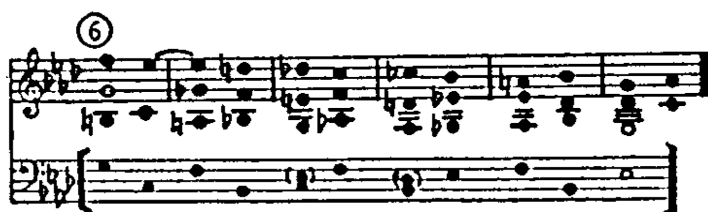
在这个和弦根音模进的样式中，第6小节开始，都是相隔五度。第7到第9小节，每个和弦都是它后面那个和弦的属和弦，以致于这个进行在某种意义上完全一致，甚至在和弦之间也是如此；就是说，正像A对于B那样，B对于C也如此，等等。在小节之间有精确相等的进行。这里，模进的每个连续的和弦是可预料的，而这系列的终点却不可预定。



例 68
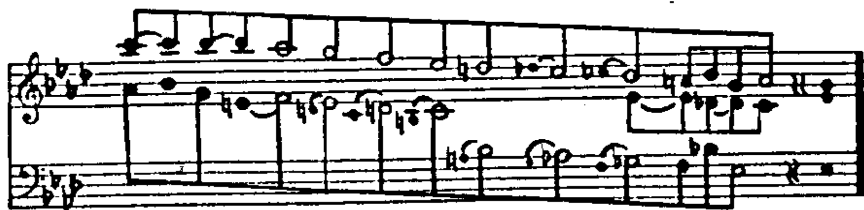
在海顿的这个有规律的、一致进行的变型之中，第8、9小节包含有不规则和诈伪的解决（例69）。第8小节开头的减三和弦，因为它处于模进当中，听起来好像是♭A的属和弦；但是这个和弦虚假地走向F小调。因为这个模糊的减三和弦已经以两种方式被解决，所以当它在第9小节再次出现时，听众几乎完全没有决定它是否将

移动到^{b}G 大调（第7小节的状态），到^{b}E 小调（第8小节的状态），或者甚至转到 C 小调。总之，不仅关于这个系列的终点，而且也关于这个系列的下一个声音词汇，听众处于怀疑状态。



例 69
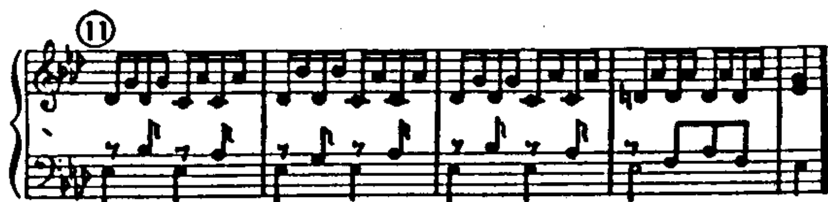
在前面讨论了坚持一致和模棱两可在产生不确定与不安中的重要性，这并不意味着这个乐段是混乱的或是没有明确结构的。如果把这个系列的主要轮廓（例70）从至关重要的装饰音（它往往遮蔽它们）抽象出来，就可明显看出这个系列跟随着一个明确的全面的计划，其中，外声部在平行十度中移动，勾划出一幅在^{b}E 调（大调或小调）上往下行的音阶的轮廓。但是，这个结构只有在它已完成，并且这个系列已经终结之后，才变得清楚和被理解。只有当这个模进永久留在记忆之中，它各部分之间的相互关系以及整个的系列才能被理解。



例 70

这个系列的终结部分，它的更富决定性的、轮廓清楚的返回，发生在第10小节，那里上声部改变了它运动的方向，从下行到上

行，同时，低声部靠四度跳动从 F 到♭B 再到♭E，创造了一种尖锐的重音和运动。



例 71

当到达第11小节时（例71），可以说，听众“脱离了困难”；知道自己往何处去，并且明彻而确定地面对目标。他期待返回到主音，这对于一种关于完全的感觉是需要的，并且返回到更清楚的、更明显的形态，特别是对这个乐章的主题来说，更是这样。尽管这时的期待很特别，它并不被立即满足。有一个等待过程，在属和弦上有一个迟延，其间头脑能够为它自己定向，评价已经发生的事，并且按照当前正在发生的冲击去调整它自己。

极小的差别

一致性是一种心理的事实，不是一种物理的事实。并不是所有的差异必定会产生一种良好形态的印象。这种差异在有关的特定的上下文中，必须是足够明确和足够突出的，并在连续形态中起一种适当的作用。某些小到不引人注意的差异的例子已经引用过了，例如，关于布鲁克纳与德彪西的例子。现在的讨论，基本上将涉及和声差异的某些方面，涉及通过小差别的增大而产生的一致性。
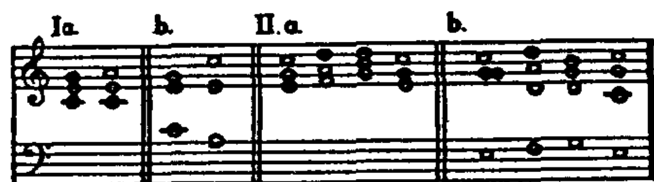
因为和声词汇之间的不同，可能产生的和声的一致性，不足以创造一种进行的感觉。就是说，一种变化可能出现为已经存在的词汇的一种变动而不是朝向一个新词汇的移动。这里可能是一种改

变而不是继承。

虽然断定以什么构成和声进行(不含糊的和弦进行)的标准，成为听众已建立起来的风格反应的一个部分，但是，结合得好的连续的风格的范式本身，至少部分地是对于在和声词汇之间要有充分明显的差异这种需要的产物。部分地因为，连续的和声词汇之间，对于适当差异的需要，所以极少模糊的和声进行是那些当和弦转换时至少涉及两个音改变的和弦的进行。考察一下，例如辟斯顿(Piston)的《常见根音进行表》(见第73页)，就会弄得很清楚。在所有划出的调性中，最明确的进行，一种从下属音到属音到主音的进行是这样设计的，以致前两个三和弦没有共同音，并且每个三和弦与将解决它们的那个和弦之间，只有一个共同音。[①]其它进行可能设计为牵涉到完全的调性改变，但它们全体将会按需要，使用一个与主和弦有着两个共同音的和弦，这样来弱化进行的整个作用。和声结构之间，明显而适当的音高变化之重要性的进一步的证据是，当各和弦的根音和第三音是共同的时候，它们往往按照功能相互用作代用品。下中音(Ⅵ)可用作主和弦(Ⅰ)的代用品，上主音(Ⅱ)可用作下属音(Ⅳ)的代用品，而中音(Ⅲ)可用作属音(Ⅴ)的代用品。

和声的构思不仅是连续的和弦之间音高不同的问题。构思清晰的程度也依靠和弦建于其中的那种状态(无论是否有一般结构上的一致性)；也依靠这种方式，其中声部(音高)从一个和弦向另一个和弦移动(不管是级进还是跳进)；同时也依靠正在谈论的和声变化中的节奏的安排。例如，从主和弦到建立在这个音阶上的六

① 当然，对于音乐进行的理解来说，和声之间显著的差别仅仅是一种必要条件，但不是充足条件。其它因素在确定调性关系中也起重要作用，例如，这样的事实：F音在下属和弦中，在“升号”方面限制调性，而B音在属和弦中，则在“降号”方面限制调性。
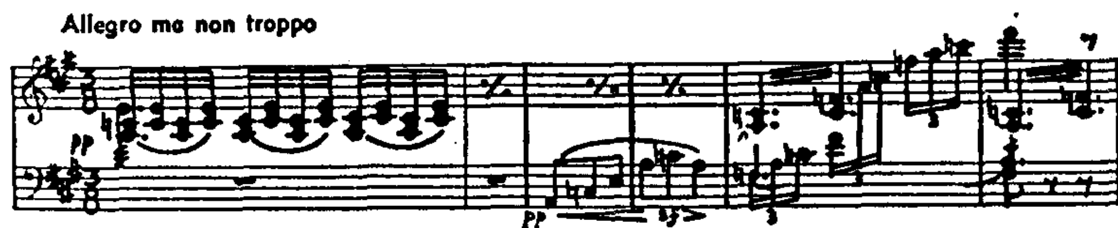


例 72

级音上的和弦，只要移动一个音（如例72.Ⅰa）就能完成，在这种情况下，进行的感觉是极小的；或者它可以从在外声部跳进而得到（如Ⅰb），在那种情况下，和声进行的感觉实际上加强了。同样，和弦构成的多样可以创造一种清晰的运动的感觉，正如Ⅱ*b*与Ⅱ*a*对比的情况。从这个观点看，和声进行部分地是有关旋律构成的一种功能的这种理解是很清楚的。由此，对平行五度和八度的继续禁止，即使在线形独立之后，已不再是音乐风格所关切的一个基本问题了。

很明确，清楚连接的和声进行当然不一定是一个迫切需要的东西。由极小的差异创造的含糊的模棱两可的进行，倒是可能在制造紧张、不确定和期待中起重要作用。

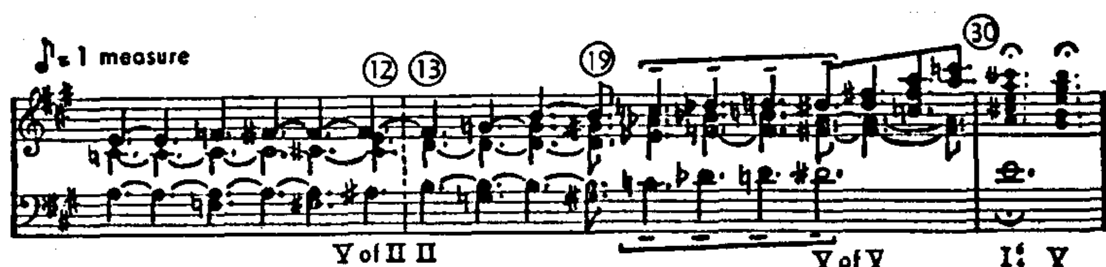
柏辽兹的《幻想交响乐》第二乐章引子小节中，就是这种情况（例73）。在讨论该段落中的极小差异的性质和作用之前，应该注意到，这些有可能全部生效，因为这个段落（第1—29小节）的音高连续、织体和配器是相当一致的，同时，节奏也是相当不明确和模糊的。这个乐章的开头部分，建立起大体的模式，它贯穿在开始29个小节之中：在第3、4小节中，大提琴和低音部的三和弦音型，以及第5小节竖琴上的琶音，很难称得上配置得好，因为它们没有包含真正旋律性的进行。弦乐上连续的震音，易于加强配器色彩和织体总的一致性。这里所出现的节奏的连接是和声变化的产物；同时，正如我们将要看到的，因为这种变化是极小的，所以节奏加强的感觉也是极小的。只有朝向这个段落的结尾，那里的三和弦音型再现在



例 73

两小节的音程中，和声的变化尽管仍是模糊的，但都更加明显了，看来，这才是一种节奏的加强，引起一种增强了的激动、加快的速度和走向明晰而确定的解决途径的感觉。

这个段落和声上的模棱两可，是连续的垂直结构之间极小的差异的产物。把引子的头33小节的和声运动抽象出来（例74）就看得很清楚。例如，观察到（1）直到第13小节，在每个连续的和声中，只有一个音改变了；（2）低声部上轻微的跳进（从 A 跳到 F 再到 A 等等），尽管它们确实有点运动，但由于基本的低音线条仅从 A 到



例 74

#A 的静止性质，使这种跳进成为极微小的；（3）风格上由这个特殊系列所建立起来的和声关系，不引起轮廓清楚的可能性关系，不提供有关设想这个系列之中下一个词汇的性质的基础。即使第12到13小节的运动，第一个在风格上的不含糊的进行，包含了尽可能小的运动和变化。只有在第19小节以后，和声变化的程度才真正增强了，即，随后每一和弦都改变两个音，有一次改变三个音（从第21

到22小节)。但是这些进行，虽然它们更为明显，并产生了一种增强运动的感觉，但还是较为模糊。因为，不仅是这个系列的确没有建立风格上不含糊的和声关系，而且正是在这一点上，音乐结构的其它方面变得愈加一致(参看例74括号)。说得更精确些，这些和弦一般在平行进行中移动；外声部在八度上半音阶式移动，趋向于掩饰内部结合的东西；同时，这些小节都在动机上和节奏上明显地相互均等。

尽管听众不可能以比以前更大的特征去想象这个系列的下一个词汇，但是在这些小节(第20—26小节)中，增长的和声的确执行一种重要的功能。它引起一种增强活动的感觉，一种接近和即将到达结构的结合状态的那个明确的点的感觉。这个感觉以几种方式被加强。首先，更明显的和令人注意的和声变化，与更规则的动机性的重复在一起，使得从第19小节起所加的重音符号的感觉增强了。既因为这个段落普遍的一致性，又因为听众意识到这不是乐章的实体部分，这个动机在低声部的重复引起对于变化的那些期待，这种期待，这种状况，我们曾经称之为“饱和”。逐渐增长的渐强也增加了重要音乐事件，正常进行的到来，以及造型良好的主题都已在望之感。这些期待接受最后的确认，正好在这些小节的结尾，在那里，木管的进入(第28小节)作为即将到来的变化的一个标记。但是只有当四六和弦(如此显著，因为它的鲜明的大调声音、开阔的空间和全部的管弦乐的背景)到来之时，听众才真正确定他的方向和确信他的期待将不会落空。

在结束这个关于极小差异的讨论之前，应该指出：一致性与差异之间的区分并不总是像上述大多数例子那样显著和容易辨别。因为听众不能够决定这刺激物系列是否是主题性的，这时不确定就可能产生。例如，一个声音词汇，既不是明显地一致，又不是清楚地表达，则可能使听众不能确定如何去解释作为整体的这个系列。他或许不能确定，他正在听的这段音乐是真正的主题还是一个有

着主题先现音的引子。

舒伯特C大调《第七交响乐》第二乐章开始的几小节(例75),提供了一个这种结合状态类型的例子。一般说来,这里上声部十分一致而且相似。几乎没有旋律 的运动,这里所有的,不只是靠半音



例 75
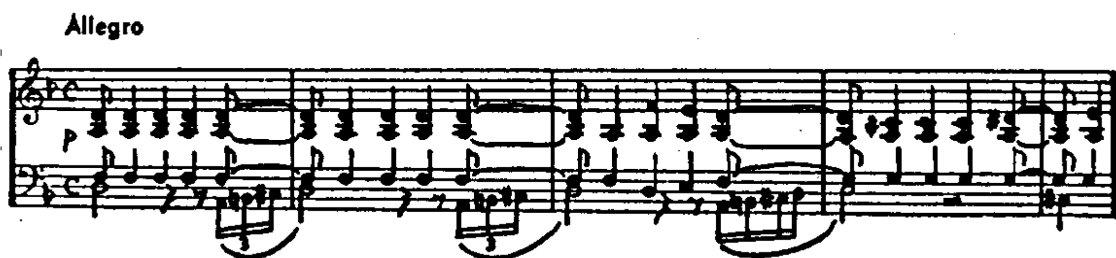
移动,而且受到内声部的限制,在那里它的作用缩至最小。虽然和声进行在风格上是清晰的,但是只有一种有限的和声进行的感觉,这是因为线条变化极小,也因为这变化仅仅由主和弦与属和弦的一种变化组成。上声部所具有的节奏表达方式,是由和声的徘徊产生的,而这些很难说是产生了一个强烈地富于表现的节奏结构。

由它们自己取得的刺激物系列的这些方面或许将引导听众去推断:这必定是一个引子,一个伴奏音型,旋律仍在其上出现。但是,一个塑造得颇为良好的旋律在低声部的存在,使这样一个明确的、不含糊的解释无法实现了。节奏上,这个低声部表达得很清楚。假如听众没有意识到在这种风格的音乐中,旋律 通常是在上面的一个声部出现,尽管不是不可改变的,即使音高连续由于旋律通过主三和弦继续移动,看来似乎有点静止,但是这乐段作为一个整体,仍然像是主题性的。

在一致性和差异性的力量之间的这种模棱两可的平衡,同听众有关风格的经验结合在一起,对于这个系列是否被理解为引导主题的一种"预先陈述",或者理解为主题本身这个问题,产生出一种不确定。这种模棱两可所引起的对澄清的期待,在第8小节得到

了满足，那里所进入的明显地是真正的主题，使得听众能够在回顾中明白开始那些小节的意义。他现在知道了，那个段落是一个引子，其中主旋律的某些面貌先现了。因此，当这个段落的假设意义是模糊的时候，它的明显意义是清楚而明确的。

以下所表明的情况，或许是这类乐段的模棱两可性格的最好的说明，即，犹豫不定程度相等的其它系列，可能在另外情况下，却是一首乐曲的真正的主题。例如：莫扎特《D 小调钢琴协奏曲》(K. 466)，开始诸小节是疑惑的，正像在舒伯特《第七交响乐》的第二乐章那种性格那样。节奏上和旋律上，它们更为一致，更像一个引子，或者甚至像一个伴奏，并且可能期待着一个旋律或者主题会在它



例 76

上面出现(例76)。然而，当这个乐段逐渐展开，同时这个系列逐渐地变得更有差别时，听众才认识到这正是这个乐章的开始段落的主要材料。简言之，尽管莫扎特协奏曲的开始部分的假设意义是以一种非常普通的方式与舒伯特的乐章相似，但是其明显的意义是非常不同的。

当然，对良好形态的心理上的需求，是由听众关于风格的经验，以及他对正在欣赏的这种音乐的意识所制约和限制的。例如，当欣赏上面讨论过的海顿奏鸣曲的发展部，或者柏辽兹交响乐的第二乐章的引子时，有经验的听众意识到这些乐段不像它们在相关的风格的规范中，所应该那样良好地被塑造，所以它们在一定意义上，不是那个“主要事件”。

但是，在其它音乐风格的形势下，他对被软弱地限定的形态的态度就可能十分不同了，而这种态度上的不同，将改变他的反应。例如：巴罗克时期，那种自由的、狂想的托卡塔式的乐曲，当作为整体来看时（乐曲已结束），尽管也许展现为可理解的形态，而当你按它们的各部分和它们的连续来看时，则经常出现为散开的、无定形的。虽然缺乏这种清晰的、连接良好的样式，的确引起对更明确的和实体性形态的渴望和期待，懂得此种自由而热情洋溢的乐曲的脾气特征的有经验的听众锻炼了他对较好形态的心理渴望，因他了解此种前奏曲将最终导致在乐曲之内更为限定的形态，或者导致带有更明显样式的另一乐曲。这种听众，尽他最大可能跟随音乐的进行，等待结果，即便不以完美的镇定，至少没有像在其它风格的上下文中的相似段落，所可能引起的那种紧张的不耐烦和渴望。

织　　体

织体与各种方式打交道，在这些方式中，头脑聚合同时发生的音乐刺激物为同时存在的形象，或是一个形象和伴奏（背景）等等。像其他音乐过程织体的组织一样，如果缺少了它，就可能引起期待。

按照科夫卡所说："假如条件足以产生较大和较小单位的分离，如果其他情况相等，则较小的单位将变成形象；较大的成为背景。"①这是否意味着，在一首复调乐曲中，较小的片断将必然被知觉为形象而较大部分被知觉为背景？例如一个结合得好的主题出现在增音程中，成为一个背景，在它上面是否将出现哪怕比较短小但同样结合得好的动机？回答是：此种织体的分类，不需要按照一种形象—背景分类来理解，但可以十分容易地被知觉为几个独立

① K.科夫卡：《格式塔心理学原理》，第191页。

的、结合得好的形象的共处。

科夫卡强调形象—背景分类的必要，因为他基本上涉及视觉经验。在视觉空间看见形象，总是出现在某种背景前面，或被某种背景所框住，正像看见这些字在一个背景上，即使这些字印在这张白纸上一样。假如不是不可能，那也是很困难的，就是说，即使去想象一个视觉形象，而不同时想象这个形象出现于其上的那个更为连贯的类似的背景。但是，在音乐中，"听觉的空间"，没有既定的背景；并不需要在连贯的刺激物的衬托之下，所有的形象才会被感知。在听觉的经验中，唯一连续的东西是无组织的、无穷尽的寂静——缺乏任何诸如此类的刺激。[①]

由于在听觉经验中，缺乏一种必要的、既定的背景，听众的头脑，能够以几种不同的方式，来组织经由感觉呈现给它的资料。音乐领域能被知觉为以下几种情况：(1)一个单独的形象没有任何背景，例如，一首横笛独奏曲；(2)几个形象没有背景，如象一首复调作品，其中几个部分清楚地分离开来，并且都彼此相等，或几乎相等，并塑造良好；(3)一个或有时一个以上的形象，由一个背景伴随，就像十八、十九世纪一首典型的主调音乐的织体那样；(4)一个单独的背景，正像一个音乐作品的前奏那样——例如一首歌曲——那里旋律或形象明显地将会出现；(5)重迭的一些小动机，它们很相似，但不是精确地相像，它们有点真正独立的运动，如在所谓支声织体中那样。

头脑依靠人们对于良好形态的心理需要(通过完形趋向律起作用)，同时依靠老练的富于经验的听众的态度和期待，把这些多

---

① 在一首乐曲的上下文中，无声似乎可能形成一种继续的背景；因为那时，已经建立起来的某种属性，作为乐曲既定的因素诸如节拍或甚至一种反复的节奏组合，即使在缺乏任何客观的刺激物的情况下，都会在听众的头脑中主观地继续着。

样的组织或者它们的结合物，强加给呈现给它的感性材料。

对于良好形态的心理需要，不仅推动头脑去把呈现给它的那些刺激物，结合为塑造良好的形象和模式，而且也使得从这种结合所产生的整套关系，尽可能简单和明晰。例如，当一首为单个乐器演奏的乐曲，假如从头到尾的结合比较简单，被理解为包含有几个"线条"或声部，那么这种样式的组织，或许就是将要出现的那一种；而当这些刺激物按照一种形象—背景的分布被理解时，假如这结合方式的最终结果更为明确，同时这些样式又被知觉为较好的形态，那么，这种组织样式大概就会出现。

此外，无论哪种织体的组织出现，都将显得尽可能简单和明晰。头脑将试图去改进从头到尾的结合，即使这意味着弱化某些个别的形态。例如：假如这个"活动范围"按照一种形象—背景分类最易于知觉，其中一部分是良好构成的，而其它部分往往是一致的，那么这个活动范围的统一部分，看来将如盛行的情况所允许的那样一致和相似。不过，假如按照一个单独的形态，或按照几个或多或少相等的形态，去理解这种刺激物活动范围是最容易的话，那么，头脑将趋向于尽可能地改进那些个别的形态，以及形态之间的关系。

产生此类组织的听众的头脑不是一种中性的、无趣味的白板。刺激物活动范围被组织起来，至少部分地建立在过去的经验（听众所养成的辨别习惯和知觉）之上。这种学识，通过指引听众去注意整个活动范围的某些部分，调整所寻求和期待的东西，并由此修改已知觉到的东西；"在我们的兴趣所在的中心，如果其他情况保持不变，则一个形象很可能就会出现。"①学识也往往影响所出现的形象的特性，因为"注意，因给特定范围部分增加活力，将增长它的

① K. 科夫卡：《格式塔心理学原理》，第197页。

表达力，假如它没有结合得像它所可能的那样好的话。”①换句话说，老练的听众已学会依靠风格的情境，以多种特殊的方式指引他自己的注意；由此，他不只是趋向于一般地改进表达方式，而且往往在一套既定的风格的情境之下，宠爱某些组织类型甚于其它②。这样，在感知他设想为复调的音乐时，老练的听众，将趋向于强调或多或少相等地结合得好的形象的特性；而当注意那种假定为主调和声音乐时，听众将宠爱织体的一部分超过其它，而织体的其它部分，将比在其它状况下可能出现的那样，更为一致。

一个既定的织体组织是否被感觉为满意，取决于在整个知觉范围内，各个不同部分的特殊的处理、在特定作品之内所建立起来的范型，以及听众对风格的感知习惯。

有一些织体，其活动范围组织成共同存在的形象、形象与背景，或者成为某些其它关系清楚、完全，并且在风格之内合乎规范的类型，而且，在这些类型中，织体的变化立即能被理解。这样的织体将不由它们本身成为期待的基础。

而在另一些织体的情况之中，织体的性质和组织，虽然也清楚，并能立即被理解，然而仍被感觉为不完全。以下用具体说明的方式，可以把三种不同的“不完全”的织体情势区别开来。

第一，织体在决定听众关于形式的完全状态的感觉中起作用。因为既然返回的法则（第179页）适用于整个音乐结构的组织，而

① K. 科夫卡：《格式塔心理学原理》，第206页。

② 关于这种由训练得来的注意的重要性，已由没有经验的听众，在跟随复调织体时所经常遇到的困难所说明；或者由欧洲受过训练的音乐家们，在理解非洲音乐复杂的交错节奏时所遇到的麻烦所表明（参看第296页）。这里，再次唤起对这种有力影响的注意，这种影响即早期音乐实践（即使是相当初级的），已经影响听众后来生活中的反应了；看来很可能，一位听众对于一首复调织体或者非洲交错节奏的理解，是通过他自己的自动的实践所大大促进的。这种自动的实践是指听众最初是按照听众—演奏者自身的自动反应来知觉这些复杂性的。
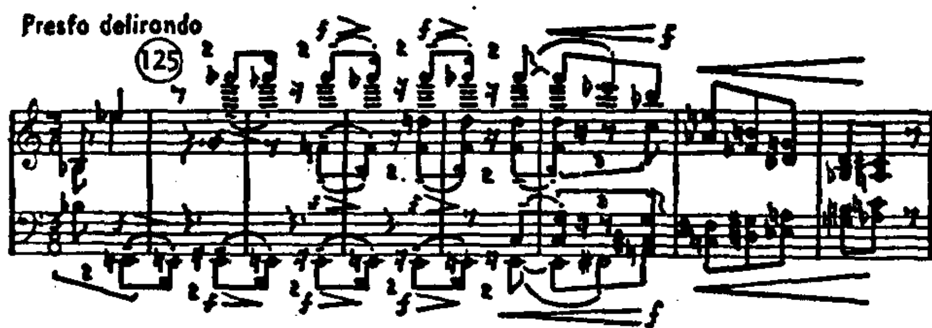
且，有时甚至那个组织的某一方面（诸如旋律、调性或织体）的再现、织体组织从一种类型变化为另一种，或者在同一类型（如主调和声的、复调的等等）之内进行变化，都将触发关于返回到先前已建立起的组织样式的期待。不过，即使这种一般的说法也是受制于条件的。因为对返回的期待取决于听众对该乐段的理解。例如，在一部歌剧或清唱剧中，在一场景中引进新的角色，可能给织体带来变化——原来是一个主调和声咏叹调可能变成复调四重唱；不过因为这些变化都按照舞台行动来理解，他们或许将不引起关于返回到原来那只有一个声部的织体的期待。

织体通常并不当作独立可变的东西。织体中的变化常常与音乐组织的其他方面的变化共同造成。同时，不仅是一个已建立起来的织体将被期待着返回，说得正确些，是刺激物系列的整个综合体将如此，而织体只是其中的一个方面。不过，旋律、调性，配器等等可能无限变化，而基本的织体组织却保持稳定。

由于想把织体的活动范围组成过去那样的（当时已建立起的旋律的、和声的、节奏的模式首次出现）这种愿望，期待将是特别地活跃和强烈，在这种情况下，作品的显著的塑造力量保持稳定，而织体则改变，例如，一个主题或旋律已在一种织体组织中作为范型建立起来，它是在不同的织体的背景上进行重复或再现。再者，此种偏离的织体常常易于在听众思想中引起不确定和紧张感。这种情形在以下情况中特别明显，即，一个主题，原来作为一种主调和声织体的一部分出现，后来，或是与其它同样表达良好的形态相结合，或是它自己成为模仿对位。在听众试图加给织体分类的主观组织与织体分类的客观事实之间，常常有点冲突，尽管是较小的。在这种情况下，塑造得好的附加形象的引入，就作为一种闯入而出现，作为一种人们所设想的主调和声织体的干扰而出现了。

其次，织体范围各部分之间的距离超过正常的宽度，其结果可能引起一种不完整的感觉。就是说，无论这个范围是组成同等良好

结合的形象，还是组成一种形象一背景式的分布状态，这个织体的几个部分，可能在音乐空间中分隔得如此宽阔，以致它们期望聚集在一起，或者由其它刺激物来“填充”。①这种超乎寻常的宽阔间隔，可能被认为是结构间隙的特殊情况。在贝尔格(Berg)的《抒情组曲》(例77)中，第一小提琴和大提琴之间很大的间隔，首先由其它乐器逐渐地加以填充，之后，所有各部分移向中音区一个共同的汇合点。注意，附带说一下，外声部的趋向的移动，不是不协和的结果——至少，起初不是。朝向一种紧张感，朝向中音区，几乎全是织体上的。《抒情组曲》整个第五乐章，可作为这样的事实的例证，即，虽然一般说来，织体不是充当一种独立的可变物来活动，但它确实

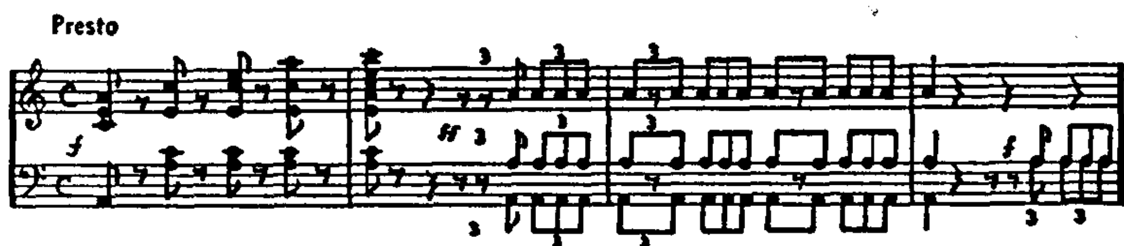


例 77

有时在创造运动和形成音乐体验中，成为一种非常重要的因素。

最后，一个刺激物系列，可能看起来不完整，因为它们如此一致，以致它们被理解为正在建造一种背景，或者是作为一个被期待着的正要出现的主题或旋律的伴奏。这是孟德尔松的《意大利交响曲》第四乐章引子的情况(例78)。当然，并不是所有例子都像这一

① 与此相反的情况也将导致期待，尽管不是那么强烈；即，当织体都反常地厚重、紧密时，人们将期待它们变得稀薄些、散开些。



例 78

个那么清楚，因为常常可能怀疑这刺激物系列是不是伴奏。①

织体改变的心理效果，不仅取决于发生变化的这种特殊方式（无论是逐渐的还是突然的，也不管它们是否由旋律上、调性上等方面明显的变化所伴随），同时也依靠听众对风格方面的经验，以及他关于该乐曲的性质和流派的判断。老练的听众知道，在某些音乐类型中，织体往往是稳定的，而在其它音乐类型中，织体的明显变化，尽管不是必然被期待的，但至少不是不平常的或不被期待的。这个区别是重要的，因为在前一种情况下，心理效果的变化是由于干扰和阻碍，而后者，这变化被理解为材料上单纯地构成一种变化，一个新段落的开始。

例如，在一首赋格曲中，尽管在一般风格之内将是变化的，但是织体的一种简单类型，一般地坚持贯穿在整个乐曲之中。因为在赋格中，织体的继续是被期待的，一种决定性的织体变化的意义，可能并不立即显示出来。假如此种变化的意义不清楚，听众头脑中就可能对作曲家的意图，以及关于他自己的期待产生怀疑，而这些，是在他关于该作品的性质的信念基础上部分地起作用的。换句话说，这变化引起不确定的感觉，因为它削弱了听众想象这段音乐未来走向的能力。
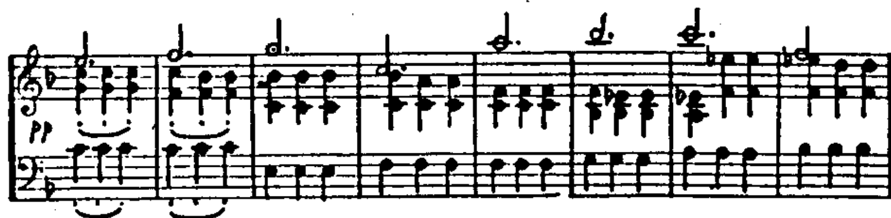
---

① 参看第213页及其后数页关于莫扎特《D小调钢琴协奏曲》开始的那些小节的讨论。

亨德尔《第二大协奏曲》的末乐章，提供了一个有关期待着继续的织体如此被阻扰的出色的例子。[1]乐章开始像一个标准的赋



例 79

格(例79)，同时听众期待着织体以惯常的修饰和变化来继续，直到结束的到来。可是在第27小节(例80)，织体上发生了一个根本的变化。组织尽可能变成主调和声式的。因为这些变化，建立了一个对风格范式的戏剧性的偏离，它们既对织体间断的意义，又对乐章各

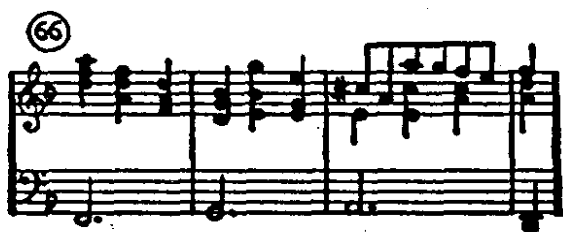


例 80

部分之间的关系产生怀疑和忧虑。只有当伴奏逐渐地变得更积极地旋律化，似乎由于代替它的那个赋格性段落的影响，听众确实才开始理解，这个主调和声织体最后将变成赋格曲的一般复调的一个部分。织体干扰的真正意义在第66小节(例81)、第74小节和第82小节变得明显了，那里两个旋律的乐思联结起来了。

这个织体变化的强有力的效果特别有趣，因为在某种意义上，主调和声织体比复调织体简单些；易言之，它花费的精神努力较

① 在亨德尔十二个协奏曲中的八个赋格中，这是唯一的一个，其中复调的网明确地破裂了，这个事实表示出，这里构成了一种偏离。



例 81

少，或许在其它境遇下，似乎相当放松和安静。这个例子引起紧张的关键因素是，听众在理解这个织体变化的意义方面所遇到的困难。事实表明，赋格结束时，主调和声到来，那是立即可以理解的，在听众头脑中不引起怀疑和不确定。

前面讨论所涉及的织体组织是分开的、个别地被采取的和不模糊的。假如有一点模棱两可产生的话，是因为连续的织体（它们各自是清楚的）之间的关系不是立即令人理解的。只有在织体改变时，不涉及这个刺激物系列的其它方面伴随地改变，才可能把这个织体组织本身说成是模糊的。
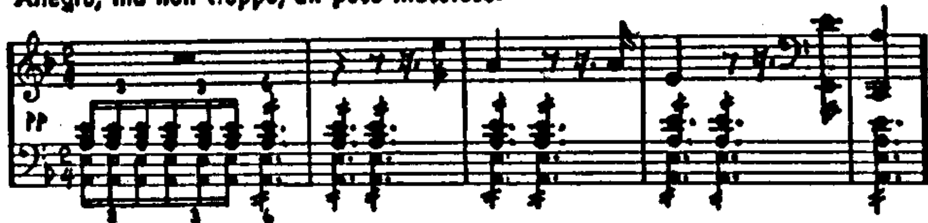
不过，由于这个范围的组织本身是不清楚的，模棱两可就可能产生。这种情况之所以发生，或是因为这形象的渐进弱化，模糊了先前清楚的组织，或者由于织体几个部分的声部数量、多样性和安排，模糊了织体个别组成成分的明确性和清晰状态。

假如在一个织体中，个别因素的数量和多样大到相互模糊的程度，或者假如它们的安排竟使它们不能作为清楚分开的实体被感知，那么模棱两可就可能产生。但是，在某种意义上说，那织体不是真的模糊，而是组成成分的数量和它们的安排使得个别的形态出现得不清楚和模糊而已。此种织体并不普通。因为绝大部分发生在标题音乐中，那里作为结果而发生的模糊或多或少具有明显的指定意义，并且引起小小的不确定和紧张。这种模棱两可类型的例子，发生在斯特劳斯的《札拉图斯特拉如此说》中，那里在最低音区

所写的一个赋格，创造了一个模糊的、不可辨认的织体，它被臆测为描绘学究性的模糊和迷惑。

一种具有一致性的织体不需要出现模棱两可。它可能简单地被理解成，为某种将出现的主题建立背景。因为这个缘故，织体的一致性，只有在特殊条件下，似乎才是模棱两可的，即，在那里，它持续一个似乎不可忍受的长时间，并由此引起饱和状态，或者那里先前清楚的组织变得愈益弱化，或者因为这形象丧失了它的明确性，或是因为背景变成更加明晰的结合状态，或者二者兼而有之。

贝多芬《第九交响乐》开始的小节，提供了一个显著的例子，其中日益弱化的织体，加上和声与动机的不完整和模棱两可，引起了有力的期待，它的抑制与最终的解决，进入一个清楚地明确的主
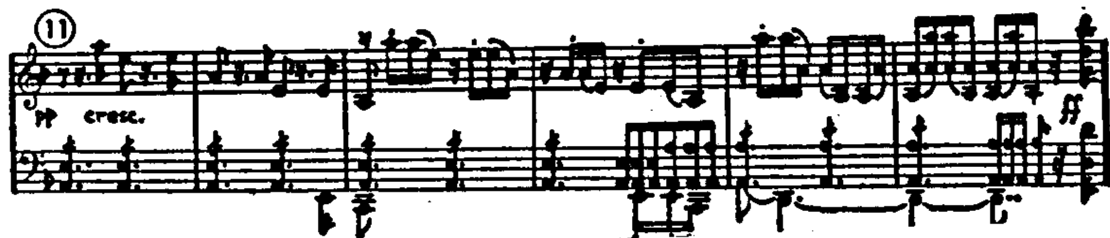


例 82

题，产生了一种强烈的情感体验。引子的第16小节(例82)，结构性的间隙不仅是旋律的，而且也是和声的。因为这作品是在这种文化的上下文中所听到的，完整的三和弦是范型，开放的五度贯穿出现在引子中，都被感觉为不完整。确实，这不完整所意味的正是这样的事实，即，这种五度音程一般归诸于“空五度”。此外，和声的不完整引起有关调性的模棱两可；听众怀疑什么样的完成形式将出现。因此，第一主题的强烈的效果，至少一部分是由于这样的事实，即，它出现一个完整的三和弦，并以这样的方式移开先前的模棱两可，并且使显然不完整的东西完整起来。

但是，第一主题的强有力的印象更多地是源于它是一个明晰

的、内容充实的形态。整个的引子建立在一个动机上，这个动机明显地在心理上是不满足的。它不仅是不完整并缺乏方向和连贯性的。听众感觉它可能具有意义，但他不明白那是什么意义，因为他只能以最含糊的词汇来想象它的后续部分。因为这个动机无论在旋律上，还是在和声上都没有建立起渐进的运动，听众对这个乐段导向何方很少感觉；他只意识到好像某些重大的致命的事件将会来临。

在某种意义上说，第1—12小节唯一真正满足的、不含糊的方面是形象与背景之间的关系。所有倾向于清楚地结合的关系的因素都呈现出来了：不仅是背景比形象更加一致，而且在形象引入之前，它就开始了，由此在一种时间的意义上环绕着它。①但是这种



例 83

清澈也让路给模棱两可了（例83）。因为正当高潮点接近时，形象变得愈益弱化——更像背景了。首先，动机节奏的结合方式在上升的渐强的音量当中，以及心理上的渐快的感觉中消失了（例83第13—14小节）。那么，它的音程的明确性，也在一般的八度进行中变得模糊了；而且，在结尾，当形象与背景之间的区别一起消失时，织体变得完全模糊，而听众对于这个织体组织究竟是什么，并不是确定

① K. 科夫卡：《格式塔心理学原理》，第192页。

的。①

由于第11小节开始的渐强，以及在那个点上所增长的心理速度，使得一种关于重大事件即将发生之感增强了。因为这个形象现在以每一拍上的重复，代替了每两拍重复一次的作法。而且在第13小节，它发生在时值更短小的音程上。也应该注意到，当动机是以十六分音符表述时（第13小节开始），节拍对应是二对三，包含开始的几小节的东西得以实现，并倾向于使整个的织体普遍增加模棱两可。

虽然在第15小节，法国号和低音大管在低音D上的进入未被着重强调，对意识也不明显，但是，它在加强对该经过段的那个结尾的期待上，起着重要作用。因为它在整个引子中产生第一个和声的运动，听众感觉到"这是它"，最后，他将知道并理解，所有那些在此之前发生的，仅仅是有力的预兆。

对这个第一乐章主要主题所表示的特性，无情的命运的不可改变的这种感觉，是一种结果，它不仅来自主题自身因素的力量，来自模棱两可和由引子激起的期待，同时也由于引子导致主题的这种特殊的方式所致。不像大多数引子那样（参看例74），这个引子不以属和弦作预备来结束，也没有一个等待乐段，在这个乐段中，听众被授予一个机会，去使他们自己适应已经过去的音乐和准备将要到来的音乐。代之而来的是音乐没有暂停，没有怜悯地向前运动，直到它的僵硬而可怕的宣告。

我们对于众神就像苍蝇对于顽童。
他们为了游戏杀死我们。

---

① 注意，假如这最后的织体由它自己表现出来，如果这里没有音型进行的弱化，它倒可能简单地被理解为一个相当活动的背景。

这几行诗引人注目地让人注意那些费解的和不可逃避的关于我们存在的事件，希腊人将它归诸于“命运”，文艺复兴将它归之为“运气”，我们把它叫作“机遇”。

机遇是一种不让步的事实，它渗入人类所有的领域：物理的、生物的、社会的、个人的和审美的。仅仅由于机遇才有一个太阳系；仅仅由于机遇生命才会在这个行星上发展；仅仅由于一系列偶然的人生的浮沉的机遇，才会有我们所知道的人类生活；仅仅由于机遇，任何特殊的人类意识才得以存在；同时，一旦活在世上，过去的和现在的机遇事件，继续地限制和修改我们生活的路线和趋向。

因此，正是音乐，反映人类经验的基本形态和实质，时时包含突然的、令人惊恐的撞击声，带以不可预测的机遇。次等的作曲家往往避免此类粗糙的未被期待的遭遇，并以使用一心一意的、千篇一律的音乐材料来避免它们，或者造成一个顺利的神物，流畅的过渡，来把它们缩减到最低限度。但是伟大的大师们，勇敢地面对命运，而变幻莫测的撞击声和机遇一起，出现在他们许多最好的音乐中。

学究们虔诚地试图离开不能解释的东西，去解释关于什么构成音乐的统一性、逻辑性和必然性的基础问题，为了使他们的分析与机械论的误解相一致。但是机遇不可否定。同时，当这种遭遇在所使用的风格之内，当然是可能的时候，我们就必须接受这样的事实，即，一个乐段紧跟另一乐段，不是因为内在需要的不可逃避，而仅仅是由于机遇使然。

这种看来偶然的遭遇，也不减弱我们关于音乐的连贯性和可靠性的感觉。确切地说，因为这类事情在生活中已被体验过，在艺术中也一样，这些遭遇常常加强我们关于审美体验的真实和现实性的印象。开始，它们必须被理解为机遇。但是，当它们变成我们对音乐作品的体验的一部分时，使我们修订对已过去的音乐的意见，以及调整我们对将要来到的音乐的期待，它们的意义呈现出来，而

我们才辨认出它们对音乐过程的形态路线的影响。不过，这并不意味着，在机遇插入之前，发展的趋向消失和被取消了。它们坚持着；不过它们所履行的路线和方式，都必须受到机遇的未被期待的闯入所限制和修改。离开这种不可预测的遭遇，试图以转弯抹角的争论去进行分析，是没有意义的，只有依靠勇敢地面对机遇的基本事实，它们才可能真正地被理解。

第六章　证据：演奏和调性组织的偏离

证据的性质

目前的研究是寻求建立和解释有关对音乐的感情的审美反应的一般原因和条件。它关系到我们所采用的基本前提是否适用于不同文化和多种文化层次的音乐的问题。因此这里用以支持这个前提的证据是从许多不同种类的音乐，民间音乐、原始音乐、爵士乐、东方音乐以及西欧音乐中选出来的。如此多样的音乐风格体系能够被用作证据，从而为证明这个前提是正确的增加了可能性。

我们考虑到的证据由以下几个方面组成：(1)作曲家、理论家以及有资格的批评家的论述，它们把具体的音乐实践与感情，或者与审美愉悦联系起来；(2)这些陈述把一个特定的音乐段落与感情或者审美愉悦联系起来；(3)在西方音乐中，音乐过程被公认为是情绪性的，例如半音阶体系就是如此；(4)从西方音乐里面，人们熟悉的风格中取得的音乐例子，那里，共同的习惯反应将会得到共同的理解和解释。

就人们熟悉的西方音乐来说，四种类型的证据都将被运用。不过，因为不可能假设一个共同的反应，同时因为有把西方音乐的意义和期待塞进其它音乐段落的危险，所以仅仅第一和第二种类型的证据，将只运用在有关非西方音乐的讨论中。在涉及东方的、原始的、民间的音乐，或者十七世纪以前的西方音乐时，我们将依靠那些确定的反应，这些反应对该风格的细微差别和趋向，是熟悉和

敏感的。

不过，作曲家、演奏家和有资格的批评家的陈述，不总是清晰和明确的。它们常常需要说明和解释。在介绍证据以前，这里有几个关于它们的意义和解释的问题必须考虑到。

有关音乐批评和理论的文献，充满了关于音乐的情感特征的论述。无数的著作或著作的许多部分，都被引证为情感上"动人"、"激动"等等。人们对一个乐段、一种调式或一首"拉格"，简单地贴标签，说它们具有感情性质，仍然没有提供任何有关此种反应的基础。在乐段或调式中，什么是感情的呢?绝大多数参考资料都不适用于我们所已经使用的感情这个术语;它们把感情用以代替心境和联想的反应。它们建基于对音乐材料(诸如音域、节拍、力度层次等)的反应上，这些反应在一种节录的过程中并不改变。在现有研究中，作为有价值的证据应当是:关于感受性的陈述，必须把情感或审美的满足，与所引证的乐段的特定的音乐过程相联系——在这个音乐过程中，偏离和规范对感情的审美反应的关系，能够被考察和加以讨论。

我们在第一章曾经论述过，同样的刺激物条件既引起人们对音乐的感情的反应，又引起他们审美的理智的反应。后一种反应的出现，不是依靠那个使之产生的音乐组织，而是依靠听众的意向和训练。人们的头脑倾向于使音乐过程合理化，这是通过把他们的观察提高到有意识地觉察的水准上来达到的。就是说，他们倾向于在审美的理性的水平上去进行反应。因为绝大多数出现在这里的证据，来自对音乐技术感兴趣的人们——来自倾向于使音乐过程理性化的人们(参看第58页)——他们的许多陈述把音乐过程与审美的满足以及感情联结起来了，但仅仅是靠暗示联结的。

即使作曲家和演奏家的著作也不总是像人们所希望的那么明确。因为作曲家和演奏家往往以一种特殊方式观察音乐。因而他们的审美满足来自克服困难(参看第90页)。而他们所克服的困难是

固定的、有规律的和被期待的规范。由此，当提及兴奋和愉悦由于克服技术性困难而引起的时候，他们所描述的过程，经常是来自对规范和常规的一种偏离。这个过程必然地被看成游戏的一个方面，而关于演奏和音乐创造中的游戏因素问题的参考文献，其数量之大是非常惊人的。

演奏与偏离

在演奏者将乐谱或口头传授的东西进行现实化的过程中，对于体现在乐谱或口头传授之中的音乐的关系，并不以刻板的、不可改变的精确性来加以固定。它们是作曲家所预期的，和由传统建立起来的那些东西的或多或少明确的表示。演奏者不是一种音乐自动装置或一种音乐机械的中介物，通过它，一份总谱或传统就实现为声音。演奏者是一位创造者，他通过自己感觉的灵敏性和想象，使他所了解的、呈现在音乐总谱之中或口头传授下来的关系苏醒过来。

不同的文化，以及同一文化的不同时代，给予演奏家自由的量度是不同的，这种自由是在他创造性地实现一个总谱或口授传统时所享有的。西方音乐的某些时期，作曲家确切地、极为详细地表明了他们关于如何演奏其音乐的希望。而演奏家则不能设想以新的型式去增加或修饰作曲家已写好了的东西。这种总谱的“详尽”，在十九世纪末达到极端。即使如此，像我们将要看到的，演奏家却仍然扮演一个富有创造性的角色。在其它风格中，演奏家被授予更多的自由，去补充或修饰这种由作曲家所提供或口传下来的基本型的引导。这几乎是所有非西方音乐、民间音乐以及许多西方音乐例如十七、十八世纪音乐的情况。因此，在一定意义上，人们或许会说，在实质上，演奏家的作用总是一样的；他总是一个主动的创造者，把由作曲家或传统提供给他的抽象的设计加以定型和塑造。相

对地说演奏家的作用是多种多样的。他的任务不时地被限制在一种相对固定的一套音乐的关系中去传达潜在的意义;而在另外一些时候,在其它文化中,演奏家又可以在他用以当作起点的材料中,增加、改变和造成主要的修饰。

演奏家在音高、节奏或速度上的偏离,与由作曲家或传统所提供的对基本型的装饰性的偏离之间的区别是程度的不同,而非种类的不同。现在的讨论只能限制在演奏中的那些偏离,即,那些涉及到对独立存在的模式所作的轻微的修饰,这些模式是由传统或作曲家提供的。对模式的变换和补充,将在以装饰音为题目的章节中进行讨论。即使在音高、节奏、力度上的这种小小的偏离,以及存在于非西方音乐中同类的东西,它们还是比较容易在西方音乐中被观察到,那里关系的基本型是由声调的传统和作曲家的总谱更明确地固定了的。

表现的演奏在西方

因为我们不可能直接去研究以往的音乐演奏样式,在留声机发明以前,偏离的证据必然来自理论家和评论家的著作。它们往往明确地涉及力度、速度和节奏的偏离,而在音高上的偏离则仅仅是暗示性的。

举例来说,C. P. E. 巴赫坚持认为:“一定的、故意的对节拍的违反,常常是格外地优美。”[①]利奥波德·莫扎特(Leopold Mozart)指出:为一个真正的艺术行家伴奏的人,他“应当不允许他自己,由于音的延长和先现而被诱入犹豫或急迫之中,对于这些音,独奏家知道怎样把它们巧妙而动人地带进来……。”[②]肖邦暗指旋律和伴奏

① C. P. E. 巴赫:《演奏键盘乐器的真蒂》,第150页;也可参看索尔·巴比茨:《巴罗克音乐的节奏问题》,《音乐季刊》,1952年 XXXVIII,第533—565页。

② 奥利弗·斯特伦克:《音乐史原始资料读物》,第607页。

之间的关系也与这个说法很相似，据说，他讲过："歌唱的这只手可以从严格的节拍偏离，而伴奏的这只手必须保持节拍。"①L. 莫扎特也为变化音规定了一种特殊的演奏样式，正如我们将看到的，它们本身被看作偏离。

揉弦（参看第86页）基本上是音高上的一种偏离，一种基本音的摆动。它不时地与渐强或渐弱的效果配对。揉弦被认为特别有表现力，可从吉明尼安尼（Geminiani）的讨论中看到：

> 当它[揉弦]是长的逐级增强的声音时，拉弓要更靠近码子，并且结束要很强，它就可能表现出宏伟、庄严等等。但是使它短些、低些、柔和一些，它就可能表明苦恼、恐惧等等，……。同时关于音乐的演奏、经验已经表明，听众的想象一般是如此众多地由大师作主，以致通过变奏、运动、音程和转调的帮助，他可能在头脑中标记下他所喜欢的印象。
>
> 这些特殊的情感，当伴以歌词的时候，确实是最容易令人激动的；而且，我还要劝告那些热望着去感动他的听众的作曲家以及演奏家，首先使他自己感动；假若他选择了一部天才的作品，假若他使自己全面地熟悉这作品所具有的美，这样他才不会失败；同时，假如他的想象是热烈的和光辉的，他就会倾注同样令人兴奋的精神在他的演奏之中。②

在音乐演奏中，偏离所带来的感情的审美的价值，或许由批评文章阐明得更清楚，它们责备演奏家，"只演奏音符"或者说进行"机械的"演奏。

人们使用更现代化的技术研究音乐演奏，最近的结果已经表明，出自准确的音高、速度和节奏的偏离，都出现在绝大多数的音乐演奏之中。卡尔·西肖尔（Carl Seashore）和他的助手们发现，至少

---

① 《格罗夫音乐与音乐家辞典》，H. C. 科利斯编，1936年版 I，第635页。

② 戴维·D. 博伊登：《十八世纪小提琴及其技巧》，《音乐季刊》，1950年 XXXVI，第35—36页。

在当代的演出当中，“传统的音乐总谱——作曲家关于调性模进的文件，他自己觉得它将表现美、情感和意义——对歌唱者来说，只是一种基本型的参考，围绕着它，通过在音高方面的连续的变奏，他会编织成一个结合得很好的旋律组合。”①

这种偏离必须部分地看作是歌唱家企图对那些强烈而直接运动的音的趋势，或者是那些在所使用的音调系统中已经起作用的偏离，着重地加以强调。不过，在音高、节奏和音量上的偏离，似乎部分地是演奏家自己的表现意图的产物。

> 在音乐和演说中，纯正的音、准确的音高、确切的声调、完美的和声、刻板的节奏、均匀的触键和精确的节拍起到一种相对渺小的作用。他们主要是为艺术和自然定向的点。声乐和器乐表现的无限的资源，在于从纯正、准确、确切、完美、刻板、均匀和精确而来的偏离。整个说来，从确切而来的偏离，是创造美的一种中介——是传达情感的中介。
>
> 由于无能力演奏得确切而来的变化，从整个说来是丑的。要从确切进行有效地变化的艺术家，他必须了解确切，并且必须在他的情感能适当地表现它之前，就通过与它进行某种调情而掌握了它的造诣。②

乍看上去，西肖尔的观点似乎与本研究中所采用的观点十分相似。但是仔细再看，就会发现有几个重要的区别是明显的。

---

① 卡尔·E. 西肖尔：《音乐演奏的客观分析》，《音乐心理学研究》，Vol. Ⅳ，依阿华城，依阿华大学出版社，1937年版，第26页。

② 米尔顿·梅特费塞尔：《民间音乐声波照相记录》，查佩尔希尔，北卡罗来纳大学出版社，1928年版，第11、12页；参看卡尔·E. 西肖尔所写引言。注意：西肖尔的“调情”这个词与本书早些时候提到的游戏的思想很接近。也可参看雷蒙德·B. 斯特森：《节奏与继续进行的自动理论》，《心理学评论》，1905年 Ⅻ，第337页，他注意到：“暂且撇开这种节奏要求的不规则不谈，为了表现的目的，这里有各种不同的小的变化。”

虽然，西肖尔认为情感和美（注意，他把二者归之为同样原因）从偏离引起，但是他基本的哲学主张，在许多方面与这里所采取的正好相反。西肖尔把规范和偏离看作是绝对的和固定的。他相信审美的性质可能以数量来权衡。①可是，假如你考虑到，存在于各种各样文化中的风格体系和调性组织是非常多样的——十二平均律音阶、五声或七声音阶以及许许多多没有固定音律的音阶和调式——看来很明显，它们并没有绝对的标准。

此外，虽然我们知道一个特定的偏离不是偶然的（因为它在一定风格之中往往是不变的），但是审美偏离的标准本身是由文化、风格所决定的。在一种风格中被认为是一种表现的偏离，可能会在另一种风格中，被认为是一种讨厌的东西。人们在夏威夷的吉他演奏中，在音高方面的大幅度偏离，尽管或许有某些表现力，但对那些熟悉欧洲艺术音乐中更为适度的偏移的人来说，是最不合口味的。

关于西肖尔的方法及其所发展的资料引起许多问题。他自己承认有的偏离，其来由与富于表情的偏离并无关系；例如，毕达哥拉斯或者自然音阶音准的运用，音高和频率的非线性的关系，以及自动行为与音高的产物的关系等等。②你怎样决定哪些偏离是富于表情的，哪些不是呢？只能依靠对表现的总设计进行仔细的研究和分析，这种研究和分析既在一般的风格中，又要在该特定的乐曲中进行，同时也依靠那种使表现的偏离与整个感情的审美的音乐结构相关联的尝试。

因为西肖尔没有提出理论，没有试图解释偏离与感情的审美

① 卡尔·E. 西肖尔：《音乐美学定量研究途径的基础》，《美国心理学杂志》，1927年 XXXIX，第141—144页。

② 卡尔·E. 西肖尔：《音乐心理学》，纽约，麦格劳—希尔图书公司，1938年版，第212页。

体验之间的关系，他的观点内容贫乏，似是而非。他论证协调一致的问题，但没有涉及它们的因果关系。此外，他不能解释或说明偏离与“音乐中的美”之间的关系，他也没有看到，演奏中的偏离实际上仅仅是更加综合的和普遍的原则中的一个方面。

非西方音乐中的表现的偏离

上述这种表现的偏离，决不限于西方音乐的传统中。尽管原始音乐的歌唱者，某些音准的变化性可能归因于缺乏器乐伴奏，而某些有器乐伴奏的则应归因于他们声调的奇异，但是并非所有的变化性都“必然地归因于缺乏训练。……它有明确的限度，并且在音准上的改变，常常有一种富于表情的功能。……”①

原始音乐的歌唱者也使用颤吟作为一种音高偏离的方法。

> 在这个研究过程中，我们发现奇普瓦人(Chippewa)歌唱的特性之一，是一种颤吟，或者颤抖的音，特别受到歌唱者的喜爱。对他们来说这是难以学到的，而且被认为是精通音乐的一种标志。这种颤吟看来可能表明一种发声的不确定的感觉，但是那位运用它的歌唱者是准备证实这首歌是以正确的音准来歌唱的。不过，他宣称，这不是‘好的歌唱’。②

在音准方面表现的波动，在民间歌唱中同样普遍。“一位传统的民间歌手的发声，不一定比我们的更糟，不过为了表现和装饰的目的，它往往更为灵活。比如一个音常常比所期待的高一点或低一

---

① 乔治·赫佐格：《原始音乐的一般性格》(摘要)，《美国音乐学学会会刊》，1942年Ⅶ，第24页。

② 弗兰西丝·登斯莫尔：《奇普瓦音乐》，《史密斯学院美国人种学社会刊》，1910年45期，第4页。

点。”[1]巴托克注意到民间音乐中音高的偏离:“因为它们表示一种特定的体系,而且是下意识地故意的,所以不必认为是错误的、走音的歌唱。这是城市业余爱好者的偶然走音与自信的、自觉的农民歌手果断的表演之间的区别。”[2]

偏离在东方音乐的演奏中,同样起着重要的作用,同时它在那里也被认为是能够引起感情的和审美的愉悦。吴澄(Wu Ch'ên)十三世纪初在其《琴言十则》一书中写道:“假如一个人只是像写就的那样演奏,他将不可能表现作曲家的感情。”[3]到十六世纪,杨表正(Yang Piao—Chen)强调解释音乐的必要性,并且还要求与对音乐趋向的理解相联系(虽然他所用的趋向这个词,与我们在本研究中所用的这个词的意义是否相同,还值得怀疑)。“当一个人知道它的意义,他就了解它的趋向;当一个人了解了它的趋向,他就可能真正领悟这首乐曲。尽管这首乐曲在技巧上被演奏得很好,假如它的趋向没有被理解,它将会给予什么益处呢?什么也没有,只有耸人听闻的声音,没有什么好处。”[4]在一本爪哇诗集中,曾廷(Tjentin)关于雷巴伯琴的演奏评论说:“他们不时地有一点对准确音高的偏离,以便加强音乐的魅力。”[5]

---

① 乔治·赫佐格:“民歌”,《民间故事、神话与传说词典》,纽约,苏克和瓦格诺尔斯,1949年,第1041页。注意:表现的与装饰的词汇并列,这种联系并非偶然。

② 贝拉·巴托克和艾伯特·B.洛德:《塞尔博—克罗地亚民歌》,纽约,哥伦比亚大学出版社,1951年,第4页。除这种歌唱经验之外,我们在这种特殊形势下,接受这些特殊的偏离,可能由于我们相信他们是故意这样作的,是由这种信念所支持的。

③ R.H.范·古利克:《中国琵琶的传说:论秦代意识形态》,东京,索菲亚大学,1940年,第75页。

④ 同上,第77页。

⑤ 贾普·孔斯特:《爪哇音乐》,第59页。

装 饰 音

上面所讨论的表现的偏离，在某种意义上，只是装饰的未经分类的形式。肯定地说，由所有文化的演奏者所作的表现的偏离，与不同文化已体系化了的作为设计的装饰音之间的区别，是很难划分的。例如，在西方音乐中的音高的偏离，将被认为是表现的偏离，而在印度音乐中则常被划分为装饰音。甚至在同一种文化之中，同样的设计，可能在某种时候划分为装饰音，而在另外时候又可能简单地看作演奏风格的一部分，或者可以被编入作曲家总谱的主体中去。例如，揉弦，曾经一度被划分为装饰音，成为传统的弦乐演奏的一个方面；而倚音，一度是装饰音，却变成了作曲家基本设计的一个部分。分析到底，不论是一个表现的偏离被划分为一种装饰音，还是一种表现的偏离，或者作为一种作曲技巧，都大大地取决于特定的音乐理论，在这种理论中，它被涉及但并不依据它的基本功能。

不幸的是“装饰音”这个词，已在贬义的涵意上被采用了。“人们将发现绝大多数词汇(关于装饰音的)暗示我们，这个多少有些偶然和奢侈的概念所增添的效用，不是它们的基本功效，原来暗指对一个人工制品或正谈论的其它事物的一种完成或完备；装饰一个事物或人，原来意味着为了要有适当的效果，才赋予该事物或人以它或他所必要的偶然事件。……”①

我们应该修正我们对于装饰的态度。装饰是音乐的精粹。确实，因为音乐是有一定结构的，人们有可能认为，甚至一部作品的最大段落基本上是作为装饰性的部分而存在的，当然，这里涉及到

① A. K. 库马雷斯瓦迈:《言语形象或思想形象》，伦敦，卢扎克公司1946年版，第86页。

对这个词的一种特殊的运用。从这个观点出发，申克尔发展了的分析方法，部分地包含了在较高结构层次上展示这种装饰过程的看法。①

我们应把装饰音看作是不能从这些结构性的音和基本设计中分离出去的东西，这些结构性的音和基本设计是由它们所装饰并赋予意义的。同样，没有这些它们所装饰的稳定音、和声和节奏，它们本身是不可分离出来的，也是无意义的。从这个观点看，一个乐段或一首乐曲的基本结构框架就可以看作是一种规范，而把意义和情感吸入这个设计的装饰音，则可以被看作是一种偏离。

一篇印度理论性论文写道："一支旋律没有装饰，就像一个夜晚没有月亮，一条江河没有水，一根藤蔓没有花朵，或者一位妇女没有珠宝。"②

西方音乐中的装饰

因为装饰(或修饰)这个词在严格意义上，在西方文化的巴罗克时期，开始被编纂起来并加以系统化，同时因为这个时期的作曲家和理论家关心情感的表现问题，所以在这个时期的著作中，有关装饰与感情的审美的体验之间的关系问题，比在其它绝大多数时代更为清楚和明晰。例如，尽管里斯(Reese)关于中世纪音乐的装饰法的讨论使得这点清楚了，即，过程是相当重要的，③但是它对情感的审美经验的关系却没有弄明确。与此相似，在文艺复兴时

① 这样，在本研究早先所分析的范例，如亨德米特的例子(第168页)中，基本的轮廓提供结构音，而其它音和进行可以被认为是这个基本结构线条的一种装饰。

② 阿兰·丹尼卢：《北印度音乐》，伦敦，1949年版，第102页。引文出自《纳特雅·沙斯特拉》(一种理论著作汇编)，该书问世年代众说不一，从公元前二世纪至公元后四世纪。

③ 古斯塔夫·里斯：《中世纪音乐》，纽约，W. W. 诺顿公司，第204页及其后数页。

期，虽然偏离过程的其它方面能与审美经验相联系，但是装饰音并没有被普遍地详细地加以讨论，一般说来，也没有与审美意识明晰起地相互关联起来。巴罗克时期以后，因为作曲者与演奏者开始成为专门家，作曲家们把装饰音详细地记入了乐谱，而装饰作为一种可分离出来的音乐表现手段，几乎从音乐实践中消失了。

巴罗克时期，人们对待装饰音的典型的态度，由布兰切特(Blanchet)简明地和有说服力地陈述出来了。他写道：它们“非常适合于强有力地感动心灵，丧失音乐的装饰音，将是丧失它的本质上最美丽的部分。”①由于富有创造性的演奏者，在克服困难和战胜阻力中所蕴含的喜悦，装饰音也与游戏的精神相联系。“确切地说，他们[意大利人]对一首乐曲尽可能加入所有的装饰音；他们把它变成上百种加花变奏；他们带有几分游戏的态度来对待它……。”②虽然由演奏家发明的精心制作的装饰音、花腔和华彩，或许包含一定程度的表现癖，但是只有浸满十九世纪偏见的观点，才会暗示着这是它们基本的存在的理由。其实华彩和装饰音具有一种审美的功能，推迟被期待的解决，从正常的旋律曲线偏离，要不然就引起心理上的紧张。

在装饰音与感情审美经验之间建立起来的这种联系，依然表示出装饰音涉及一种对趋向或习惯的抑制。装饰音在引起抑制或紧张方面以两种方式起作用：

第一，因为大多数装饰音不是结构上的音，它们推迟（阻止）所期待的和先现的结构音的到来。正如 C. P. E. 巴赫所指出的：“……是这些小音符而不是主要音冲击低音和其它部分。”③同时因为这

---

① 引自布兰切特的“圣歌艺术”，摘自《格鲁夫音乐与音乐家辞典》Ⅱ，第769页。

② 弗兰科伊斯·拉古内特：《法国音乐与意大利音乐之间的比较》，无名氏译，（约1709年），《音乐季刊》，1946年 XXXII，第429页。

③ C. P. E. 巴赫：《演奏键盘乐器的真蒂》，第84页。

些装饰音通常是与低音不协和的，它们的趋向很清楚，就是对协和音的期待是积极的。巴赫自己注意到，“倚音推迟低音所要求的和弦。”①在讨论帕莱斯特里那(Palestrina)风格中的装饰音时，杰普森(Jeppesen)注意到：“骈技音的第三个音后面跟着向上三度跳进，接着是依次二度级进下行，通过这些，真正的解决音最后到来，由此造成双重延迟。”②

第二，关于哪个音是结构上的或实质上的音这个问题，许多装饰音往往引起怀疑和不确定，虽然只是瞬息间的。在原始音乐的某些类型中存在的颤音、回音或者甚至非常宽的揉弦震音效果(参看第235页)常常暂时地模糊音乐的模式。在其他情况下，瞬间的不确定，是演奏装饰音的那种方式所引起的。库普兰(Couperin)称之为*accent*(重音)的那种装饰音，看来是正确的。“库普兰的装饰音是从琉特琴技巧派生出来的，起先，琉特琴的一个助音的阻塞，实际上不用弹拨它。……这种效果……不能真正转译到羽管键琴的术语中来；演奏家靠演奏助音的音来接近它，通常是一个音在附点节奏上，进入它，并尽可能演奏得微弱和模糊。”③

在精巧的装饰的演奏模式，(通常是即兴演奏)持续时间长的地方，那里装饰音和不确定之间的关系更为清楚。这个问题将在下面，由弗朗索瓦·拉格内(Francois Raguent)关于十八世纪初期，法国和意大利音乐演奏风格的比较中，加以很好的说明。

法国人要是违反了一点规则，就会认为他们自己没有作好；他们奉

① C. P. E. 巴赫：《演奏键盘乐器的真蒂》，第322页。

② 努德·杰普森：《对位法》，第147页。

③ 威尔弗里德·梅勒：《弗郎索瓦·库普兰》，伦敦，丹尼斯·多布森有限公司，1950年，第305页。类似的效果在东方音乐中非常普遍。例如，参看贾拉鲁：《冲绳记谱法体系》，《美国音乐学协会杂志》，1951年Ⅳ，第30页；或丹尼卢：《北印度音乐》，第104页及其后数页。

承、讨好、取悦于耳朵，同时仍然怀疑是否成功，虽然任何事情已确切地按规矩作好了。更为大胆的意大利人，改变音和调式而没有任何畏惧或犹豫；他们把七、八个小节的终止，增成两倍或三倍放在那些我们认为不可能的最小部分的音调上。它将形成一个长度如此惊人的膨胀，以致那些不熟悉它的人们在开始不能选择，只有感到不快，看着他如此冒险，但是在他作完之前，人们不能充分地称赞他。他将拥有诸如此类扩展的手段，在开始，将完全使他的听众感到惶惑，并依靠诸如此类不规则的音，灌输给听众一种恐惧和惊奇，这些听众将立即推断出，这整个音乐会正在堕入一种可怕的不谐和中去；由于这意味着为音乐担忧而辜负了听众，这音乐看来已到毁灭的边缘，这时他立即以非常规则的结束来满足他们，因此每个人都惊奇地看到和声重新出现了，在这样一种方式中，那些不协和和弦本身，就把它的最大的美给予了那些曾经似乎以毁灭相威胁的不规则的东西。①

这里，装饰音与感情审美经验之间的关系，以及怀疑、不确定与审美经验之间的关系，都清楚而明确了。

这些关系正是本研究的前提所论断的，它们都包含在有关对不同音乐风格的反应的描述中了。例如，由文艺复兴理论家所报告的一种与此类型相似的经验，海因里希·格列利安(Heinrich Glarean)描写若斯坎(Josquin)的《深渊》(De Profundis)的效果如下："我希望每个人严密地观察……带着多么大的激情和多么的壮丽，作曲家给予我们这些开始的言辞……带着令人惊讶的和细心地揣摸过的优雅，他已把乐句抛进了极端的无序之中，现在侵占利第亚调式的跳越，然后是伊奥尼亚调式，直到最后，通过这些美丽的精制物，他滑下来……从多里亚调式到弗里吉亚调式。"②超越时间和风格，在斯坦利·丹斯(Stanley Dance)关于爵士乐单簧管演奏家西

---

① 拉格内：《法国音乐与意大利音乐的比较》，第417—418页。

② 这段摘自海因里希·格列利安：《十二弦琴》，第Ⅲ册，XXIV章，由奥利弗·斯特伦克提供，《音乐史原始资料读物》，第222—223页。

德尼·比切特(Sidney Bechet)演出的纪事中,描述了一个非常相似的经验:"他极为大胆的即兴的飞越,可能暂时间使得听众有点紧张,对结局有点疑虑,但是所有这些都被他自信而轻松地加以完成了。"①

东方音乐中的装饰音

当我们从西方的艺术音乐转向东方的艺术音乐、民间音乐或者原始音乐时,我们遇到多种音乐风格,它们主要是即兴的。即使那里有乐谱,但被写下来的仅仅是一首乐曲的基本的设计。关于这个设计的实现,有待于作曲家—演奏家的创造才能。他所加在这个基本设计上的,他所听来的,或者从乐谱研究出来的,可以说都存在于装饰范围之内。"与欧洲音乐演奏家相比较,印度尼西亚的歌手的任务是创造性的。每次演唱一首'拉古'(lagu),这歌曲就从传统的旋律背景作品——不可改变的旋律的中心,再次加花;这样常常使那些已经学会尊重本地……演奏风格的人喜悦。"②注意,装饰音在这样的传统音乐中,看来是特别地激动情绪,因为期待是十分准确的;就是说,这种音乐的演出,涉及一种双重的偏离,这种偏离既出自一般风格的规范,又出自对这首正待装饰的歌曲来说是特定的规范。

同样,在印度,演奏者与有创造力的艺术家之间的区别是不存在的。"拉格"是旋律的 结构或是背景设计,"这由大师首先传授给学生;同时歌唱是在这种限定的主题上进行即兴演唱的。"③不过,因为连续的变奏,不论是在艺术音乐、民间音乐或原始音乐中,是

① 《爵士乐期刊》,1950年1月号,引自雷克斯·哈里斯:《爵士乐》,哈蒙茨沃斯,米德尔塞克思:彭吉恩出版社,1952年,第349页。

② 孔斯特:《爪哇音乐》,第401页。

③ A.K.库瓦雷斯瓦迈:《印度音乐》,《音乐季刊》,1917年Ⅲ,第165页。

在既定的背景设计上作成的，这个问题将在第七章进行讨论，这里我们只在更为有限的意义上讨论装饰音。

东方音乐中，装饰音的重要性由于对不同类型装饰音所作的精心分类而使之明显起来。正如萨克斯所说：

> 东亚音乐中，这种微妙的波动（它分解刻板的五声音阶）是如此至关重要，以致所有可能的技巧，通过以它们的名字的音节符号来仔细地分类、命名，并体现在记谱法中。……
>
> 几乎没有几个音会清楚地和界限分明地留下；大部是，弦被拨弹之后立即被给予附加的压力，以便这个音上升片刻或者更长；要不然，刚弹拨过这个音的手指就沿着弦擦动，从而带以一种揩擦的声音而不是旋律滑奏的声音。此种连续的哀泣声和呜咽声，虽然肯定地与我们的趣味相违反，但是当东亚音乐诉诸我们心灵时，这是必不可少的。①

装饰音和情感之间的关系清楚地包含在这段引文中。这种关系一再被东方音乐家和诗人所强调。例如，《曾廷集成》中的爪哇诗人写道："韵律（wirama）在'威利特'（wilet）中的表现，力求动人心弦……'威利特'环绕它自身，愈来愈丰富，力求唤醒情感。"②"韵律"是表现在节拍间歇中的速度，"威利特"意指节拍间歇由歌唱的旋律或演奏雷巴伯琴（一种弦乐器）来填充，同时它也意味着对基本音的精心制作，即加以装饰。③曾廷诗歌的其它诗节也很有趣，因为它详细地说明了，人们在对这种音乐起反应过程中，期待的出现。"情感的力量打动心灵；威利特使感觉陶醉……《京丁》（Gend-

---

① 萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，第108、143页。有关这种分类的明确的例证，请参看丹尼卢：《北印度音乐》，第104页及其后数页；贾拉鲁：《冲绳记谱法体系》，第31—32页。

② 孔斯特：《爪哇音乐》，第276页。

③ 同上，第333—334页。

ing,管弦乐作品)的动人的力量……唤醒了追求期待的感觉,就像一个人满怀希望朝前看一样。"①

在有关印度音乐的书中,以及在理论家们的著作中,有关装饰音与感情之间的关系是明晰的或者已被包含在不同的装饰音的命名之中。"但是,在印度,音和微分装饰音构成一个更为紧密的整体,因为装饰音履行的恰好是增添光彩和阴影的功能,而这种功能在和声音乐中是由各种等级的半谐音来取得的。印度歌曲如没有装饰音,对印度人的耳朵来说,似乎就像欧洲艺术歌曲没有预先设想的伴奏一样单调。"②

装饰音的延迟的功能和富于表情的影响,都在斯特兰奇韦斯关于印度音乐的著作中讨论过了。

> 音乐意图的重要方面是由这个占优势的音和它的和谐音所提供的。旋律的最有效的手段是倚音,即,推迟一个音,引起愉快的期待。……倚音的基本条件是听众应当把延阻音感觉为仅仅是暂时的,而被延阻的音则相对地是决定性的或持久的。在我们的音乐中,是靠和声的表现或暗示来起作用的。……但是,假如根本没有这类和弦的时候,被延阻的音的稳定性只好以其它方式建立起来。在印度,同样,毫无疑问,在希腊,或者在教会的旋律中,这是由占优势的音('阿姆萨'、'梅舍'和朗诵的音)来完成的;这些音接受倚音的约束因为它们推迟这种稳定性的出现。③

同西方音乐的情况一样,某些类型的装饰音并不象它们在哪个音是稳定音上制造不确定那样,在被期待的主要音到来时竭力

---

① 孔斯特:《爪哇音乐》,第277页。

② A.K.库马雷斯瓦迈:《塞瓦舞蹈》,纽约,日出翻译公司,1924年版,第76页。与此非常相似的陈述,参看A.H.福克斯·斯特兰奇韦斯:《印度斯坦音乐》,第182页。

③ 同上,第146—147页。

制造延误;换句话说,某些装饰音延阻稳定音作为音乐结构中的一个简单、清楚、明确的点的到来。①

拜占廷圣咏中的花腔和装饰音的功能,已经在其它种联系中谈到了(参看第88页)。亚洲和东欧犹太圣咏中,装饰音的重要性在下述引文中弄清楚了:

> ……在祈祷经文中,为倾诉心声,音乐的装饰音加强了解释经文的力量,独唱—宣叙调则确保升华着的虔诚表述自由。

> 花腔在东欧的查扎努思(Chazzanuth)中,像灵魂在身体中一样;没有它,查扎努思就失去了它的生命力、它的魅力、它的迷惑力。②

关于东方旋律问题,萨克斯概括地写道:"'旋律',在东方总是意味着那些灵活的模式之一,阿拉伯人最后把它归入马嘎姆特(magamât)而印度称作拉格。这些旋律把它们特定的种属、音阶、音高、重音、速度和情调强加给歌唱者,但却授予他充分的个人自由去尽情发挥。"③

民间音乐和原始音乐

民间音乐与艺术音乐的即兴的类型之间的界线,似乎是在音乐理论的基础上,而不是在音乐实践的基础上划出来的。因为民间歌手像东方的创造者—演奏者或者西方传统中的巴罗克时期的演奏者一样,也通过装饰和变化一个基本的设计来演奏他的创造性的作业。民间歌手的艺术与受过训练的音乐家之间的主要的区别

---

① A.K.库马雷斯瓦迈:《塞瓦舞蹈》,第188页。

② A.Z.艾德尔森:《犹太音乐》,纽约,图德出版公司,1948年版,第98、183页。

③ 萨克斯:《古代东西方世界音乐的兴起》,第83页。

在于，民间歌曲的设计是在口头传统中传授的，装饰音没有被编纂整理，而是传统的或者由歌唱者本人创造的。

> 原始的音乐家毫不犹豫地改变传统的材料，这些材料是他从成千上万的、在他之前的、不知名的、有才能的人和天才那里继承下来的。……他不仅创造老的小曲，而且也把或多或少熟悉句子的新的联结编排在一起，他把这些称为'作新歌'。……这些传统的歌手以个性突出的、多余的东西的每一种癖性及其每个细节的一种有规律的骚扰来装饰所谓'简单旋律'……我们很难把这种扩展夸张为真正艺术个性的宝贵的证明。①

因为在民间音乐材料中没有关于装饰音的理论性的整理，也没有理论性文献，我们将不得不信赖民间音乐领域中的专家们关于民间音乐中装饰音与感情的关系之陈述。乔治·赫佐格(George Herzog)在有关南斯拉夫民间音乐的著述中说："音乐的节奏处理更为简略，因为在南斯拉夫民间音乐中，它的样式是自由的，非常丰富，甚至是散漫的；基本的结构由演唱速度上自由的伸缩处理和丰富的装饰音迭置而成。……

南斯拉夫的音乐有一种特殊的感染力。这可归因于其基本素材的本质简朴与通过包括装饰音在内的表现手段的丰富而获得的生活的律动特性之间的对比。"②

巴托克也讨论过这些歌曲的节奏风格的某些方面，并把节奏的不规则与表现相联系起来。他说，塞尔博一克罗地亚和保加利亚

---

① 珀西·格兰杰：《口头音乐中的个性特征》，《音乐季刊》，1915年Ⅰ，第422页。

② 引自巴托克和洛德：《塞尔博一克罗地亚民歌》引言，第XII—XIII页。这种丰富的装饰音和自由或者颤吟速度之间的关系决非独一无二的。布科夫泽注意到：巴罗克早期音乐写作"复杂的装饰音的积累，如此强烈地影响节奏，以致音乐再也不能按严格的节拍准确地演奏出来了"(曼弗雷德·F.布科夫泽：《巴罗克时代的音乐》，纽约，W.W.诺顿公司，1947年版，第28页)。

的民间旋律的特有的面貌是“线条—，词—，和音节—中断通过较短或较长的休止来实现，这些不是为了连结的缘故，而是为了装饰的——你几乎可以说为了表现的——目的。”①

每一种民间文化都有它自己的基本的设计和它自己的风格。在这些限制之内，歌手装饰、改变以及常常使之变形，使他自己感觉到创造性的个性的影响，并且洋洋得意于所谓“作为发难者的喜悦”之中。他在技巧和对技巧的掌握之中得到愉快，同时在展示技巧的过程中，他将审慎地尝试其困难。例如美国民间提琴演奏者追求“审慎地对待某些‘野音’。”②在《美国黑人灵歌》一书中，詹姆斯·韦尔登·约翰逊(James Weldon Johnson)提到那些“稀奇的回音、缠绕、八分音符以及某些音的有意的冲撞，正好是调性之外的阴暗部分，黑人喜爱以它们来装饰他的歌曲”。③并且，梅特费塞尔(Metfessel)使这些装饰音与情感的表现相联系，他说道：“装饰音是过分的，但与歌唱者普遍的情感的陶醉相一致。”④

真正的爵士乐也是一种对一个基本的设计或结构进行即兴演奏和装饰的民间音乐。在他们协调的即兴演奏中，演奏者“……困扰和摘取他们的独奏者的节奏和短句，在各处即兴演奏，引入独奏的‘间歇插句’，不然就装饰印好的轮廓，这个轮廓是为了对他们集体的引导而提供的。”⑤从审美的艺术的观点看这些即兴演奏的重要性，由杰利·罗尔·莫顿(Jelly Roll Morton)所强调：

---

① 巴托克和洛德：《塞尔博—克罗地亚民歌》，第74页。

② 菲利浦斯·巴里：《美国民间音乐》，《美国民歌出版物》，纽约，国家服务局，1939年，第112页。这一句是罗伯特·W. 戈登一篇文章的引文，该文载于《纽约时报》，1927年11月27日。

③ 梅特费塞尔：《民间音乐声波照相记录》，第21页。

④ 同上，第48页。

⑤ 温斯罗普·萨金特：《爵士乐：热爵士和混合爵士》，第24页。当然，只要几位演奏者都知道这音调的计划，就不需要印指南了。

你可能已经注意到了，演奏爵士乐，'间歇插句'是最基本的东西，你可以在爵士乐中永远作它。没有'间歇插句'，没有新鲜的'间歇插句'；在'间歇插句'中没有美丽的乐思，你就不必，甚至不要想去作其它任何事情。……没有一个'间歇插句'，你就什么也没有；即使一支乐曲没有间歇，它也总是需要安排某一种点去造成间歇，否则正如我曾经说过的那样，你就没有理解爵士乐。……'连复段'（riff，即兴重复音型——译者）是一种背景——一个'连复段'是你可以叫作基础的东西（就像你会在上面走下去的东西），而一个'间歇插句'就是你在间歇中插入的某些东西。……"①

这段引文特别有趣，因为它把基础或连复段（范型）与间歇插句（偏离）联系起来了。

雷克斯·哈里斯（Rex Harris）则强调爵士乐演出的情感方面："爵士乐……像所有的民间音乐一样，在看法上是情感性的。是'从心灵演奏出来的'。……灵感、自发性、生气勃勃、无拘无束，所有这些品质在爵士乐中都是其理自明的。"②总之，"一首流行歌曲唱得'像写的'那样，很少是'热烈的'；把一系列的艺术的变形给予曲调，那才能使它成为爵士乐。"③

许多原始音乐与宗教仪式和魔法的典礼紧密地联结在一起，或许因为这个缘故，它常常导致较少受变奏和装饰支配。强加给原始艺术的宗教的法规；以及原始典礼的公共性质，禁止在演奏者的这部分进行创造性的偏离。④不过，当原始艺术从仪式和魔法分离

① 哈里斯：《爵士乐》，第62—63页。

② 同上，第155页。

③ 理查德·A.沃特曼：《黑人音乐中的"热节奏"》，《美国音乐学协会期刊》，1948年Ⅰ，第31页。

④ 这一点由威拉德·罗德斯在其文章中所强调。《北美印第安音乐的文化移入》，《第XXIX届美洲原始居民文化研究国际会议选集》，索尔·塔克斯编，芝加哥，芝加哥大学出版社，1952年版，第127—132页，特别参看第130页。

出来以后，我们发现了朝向装饰和艺术加工的趋势，这是与民间音乐和艺术音乐中常见的那种趋势相同的。

几乎在所有原始音乐风格中，发现了对一个基本设计精心制作的趋势，而精心制作展示了演奏者的创造才能和趋势。①在非洲音乐中：

> 单个的演奏者，在这些确定的限制之内，对他自己独特的和赋予灵感的变奏有完全的自由。一个非洲的演奏者，只要他保持主要规则，就可以引入尽他所喜欢的那样多的精致的变奏——而且所有这些都即刻在刺激物上表达出来。这是自发的音乐。你绝不会听到一首以同样方式确切地演奏同样的歌曲。②

甚至在音乐有一种公然地功利性的功能的地方，就像非洲鼓语，或者西利比里亚的雅布(Jabo)语言那样，一种审美的因素常常参入其中。一个号角演奏者要呼叫另一个人，就在音乐中召唤他的名字，赫佐格评论这种方式写道："速度和韵律的自由变奏注入一种半审美的演奏因素。但是，一种从纯粹的说话的表达法明确的离开，朝向音乐的装饰，是信号从它的正常水准到较低水准的偶然的变换中获得的。……"③海伦·H·罗伯茨(Helen H. Roberts)也注意

---

① 装饰音本身可能被说成音乐风格的部分基础。在一种文化领域中，风格并不是基本音调的至关重要的问题，而是在装饰音的差别方面至关紧要的问题。在有关新西兰毛利人的音乐的讨论中，安德森写道："一个部落可能采用另一个部落的旋律，而且轮廓可能没有变动，但是外来的装饰音可能是不同的——事实上，阿普拉纳·加塔先生已告诉我，任何一个毛利人都熟悉他们的音乐，他们能从装饰音说出是哪个部落对这个旋律的这种特殊形式负责。"J. C. 安德森：《毛利人的音乐及其玻利尼西亚背景》，第191页。

② A. M. 琼斯：《非洲音乐》，《非洲事务》，1949年 XLVⅢ，第295页。

③ 乔治·佐尔格：《言语旋律和原始音乐》，《音乐季刊》，1934年 XX，第456页。

并评论了在原始音乐和装饰音中的审美的游戏因素。①

调性与偏离

“调性”这个术语指在特定的风格体系的上下文之内，音与音之间或者调性范围之间所存在的关系（参看第63页及其后数页）。正如斯特兰奇韦斯已指出的：“一个主音是一种趋向而不是一个事实。”②就是说，体系中的某些音是活动的，它们往往向着体系（结构的或稳定的诸音）中更加稳定的点移动。

但是，活动和休止都是相对的术语，因为调性体系一般都是分等级的：在一种层次上这些音是活动的趋向音，而在另一层次上，则可能是焦点上的稳定音，反之亦然。因此，在西方音乐的大调中，主音是基本的静止的音，其它所有的音都向着它移动。在更高的层次上，音阶上的第三音和第五音，尽管与主音相对来说是活动的旋律音，但是参加到主音则作为结构上的音了；而其它所有的音，无论是自然音还是半音，都趋向于这些音中的一个音。在这个体系中再进一步，完全的自然音与在它们之间的半音相对来说都是结构上的焦点。最后，像我们已看到的，这12个半音中，任何一个音均可能被当作稳定的音，而与那个表现性的偏离相对应，这个偏离是从这些稳定音的正常音高轻微地偏移出来的。③

从音阶结构层的另一端看，应该注意到，调性在大于乐句和旋

---

① 海伦·H. 罗伯茨：《原始音乐中的旋律的构成与音阶基础》，《美国人类学期刊》，1932年 XXXIV，第80页。

② 斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，第19页。

③ 由任何既定的建筑层次上活动的那些音所唤起的期待，不单是那些单个的音的功能的产物。因为由任何既定的音所引起的这种期待，不仅是它们在调性系统中的功能和位置的产物，而且也是前面已出现的那些音的一种后果。同时，音节奏的安排影响它们的活动或静止的程度，这也是清楚的。

律的音乐形式的连结方式中起作用。在一种调性范围中，有着相当长度的音乐段落，与其它段落的调性范围相对来说，结构上是活动的，以致可以说这整个的段落是趋向于另一个调性范围是隐固的段落的，不过，即使一个段落处在同一种调性之内，相对地说是"静止了"，但是紧张和松弛也还会在段落层次上起作用。

假如我们从调性层次的建筑性结构的最小的偏离看起，直到较大的偏离，就会很好地证明：那整个结构可以被理解为一种分等次的装饰音系列。正如富于表情的微分音偏离，不论是在东方音乐中所分类的那样，或是像在西方音乐中自由地即兴演奏的那样，都可以当作那些稳定音的装饰音，所以，变化音能被当作自然音的装饰音。与此相似，辅助的自然音可以被看作稳定的自然音的装饰音等等，甚至对段落来说，某些段落可以被认为是其它段落的装饰。

基本之点是作为辅助的那些音，不论是在最低建筑层次上的表现的偏离，还是在最高层次上的整个的段落，都同它们所向之移动的那些稳定音一样，对音乐的传播是至关重要的。实际上，这些音的重要性往往由它们的命名或者由掌握它们的用法的限制所表明。

例如，爪哇的音阶，"由包括三个主要音的一个小组和包含两个主要音的一个小组构成，由一个全音间隔开来。已消失的那些音……事实上，并不总是完全地被排除；它们可能有一种作为次要音的恰当的功能。"①有趣的是对这些次要音的命名。例如，它们被叫作"帕马尼斯"(pamanis)，它来自词义为"可爱的"，或"和谐的"一词，或者叫作"森戈·尼姆潘"(senggol nyimpang)，按照库尔斯玛(Coolsma)的《巽他语言词典》，"senggol"一词意思是"声音转调、颤音、回音等等，歌唱者用它们来装饰曲调"，②而 nyimpang 来自意

① 孔斯特：《爪哇音乐》，第51页。

② 同上，第51页注3。

义为走到一边、躲避、偏离一词。在这种情况下，装饰的与辅助的音之间的关系，就完全清楚了。同样，给予这些辅助音的几个名字之间的关系也清楚了。

中国和日本音乐中的情况与此十分相似。两个趋向音填入基本上是五声音阶的结构之中，“保持一种过渡的、辅助的特性，而且甚至没有特许的单独的名字：中国人在音名上直接加一个性质形容词‘变’(pièn)来称呼它们，意思是‘正走向’‘变’”。[1]这些活动音的名字表明它们趋向于别的音，而它们的感情力量由这样的事实所表明，即不允许它们存在于宫廷或寺院音乐中，因为“距离镇定热情太远，而那些热情是以肉体方面的欲望来充塞灵魂的。”[2]

从这个问题的所有情况看似乎很清楚，比较音乐学家们把辅助音看成是不重要的和偶然音的那些看法，是误解了它们在整个音乐过程中的作用。这种错误是严重的，因为对风格的理解和恰当的描写，取决于对属于这风格的结构音和趋向音之间的关系的认知和考察。

发生这种错误的观念，部分是因为音乐学家们和人类学家们经常过分地参与音阶的收集和分类，或者头脑简单地进行统计汇编。“在关于民间音乐的研究中，可能有点过分地全神贯注于音阶和音程，而它们只不过是旋律的原材料，却以牺牲对调性的研究为代价。”[3]不过甚至这段可钦佩的陈述，也暴露出一种对该事实的罕见的歪曲，因为音阶并不是旋律的原材料。恰好相反，旋律是材料，音阶是从它抽象出来的。音阶只是旋律音安排在一个音高连续的线形序列之中而已。它们并不经常出现在音乐家的头脑中，音乐家们宁可直接依据旋律来构思。

---

① 萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，第134页。

② 同上，第133页。

③ 赫佐格：《民歌》，第1043页。

半 音 阶

几乎所有的已用在音乐中的调性系统，无论是西方的、东方的、民间的或是原始的，本质上和基本上都是自然音的。①半音阶几乎解释为对基本自然音组织的更改、插入或偏离。

可是，并非每个自然音组织的改变都导致一种偏离意义上的半音阶的感觉。在一种既定的音乐风格或风格系统之内，调性组织的几个不同的和变化的调式都有可能出现的地方，或者按照一定风格中所盛行的操作规则，这样一些调式本身从属于移调，那么在上述情况下，一个调性小组的改变，可能就会被听众解释为构成一个变化或者调式的转移，而不是看作形成一个半音的乐段。当然，也有可能，当这种改变涉及调式改变或者移调时，可能首先被解释为半音阶，只有到后来，才理解它们真正是什么。换句话说，这个改变的假设意义和明显意义可能是不同的。

在一首乐曲的开头建立起来的有关基本的自然音的结构中，对于任何改变的解释，将被完形趋向律作用所控制，因为它在特定文化风格的环境中起作用；就是说，这个变化将在风格体系之内以尽可能简单的方式加以解释。假如把这个变化考虑为一种调式变化，较为简单的话，那么熟悉这种风格的听众，将采取这种解释。然而，假如把这种变化看作是对一个单一调式的偏离，一种半音的修饰，或者偏离更容易些的话，那么听众将会作出这种解释。

显然，听众对这些变化的理解，部分地是由于它们相对的持续时间的作用所引起的。假如这个变化只是暂时的，那么或许它将被

① 的确，作者知道没有调性体系不是自然音的。勋伯格的十二音体系和他的追随者并不是这条规则的例外。因为他是故意的和明确地非调性的。马来亚的调谐的五声"斯伦德罗"音阶，似乎也是一种例外，它显示出至少原来曾经是自然音的，似乎听起来也如此。

认为是一种偏离。然而，假如一个音的改变在调性结构之内坚持一些时候，那么这个变化将被认为是构成一个调式的改变或者一种移调。

半音阶作为一种暂时现象，与上面讨论过的富于表情的音高的偏离之间的区别是不容易划分的。东方音乐中，微分音音程如此经常地伴随装饰音，本来可以在半音阶主题之下来考虑。或者，像先前所陈述过的，半音阶可以被看成装饰音的一种类型。音高变化的两种类型，或者插入延迟、阻塞，或者抑制那被期待的、既定调式的正常的自然音的到来，两种都行使一种表现的功能。这种区别好像是标准化的一种。东方音乐所使用的微分音程，虽然在与那些由西方的演奏家们所引入的，或者常被原始音乐和民间音乐家所应用的微分音程相比之下，显得更为自觉和有控制，但它们本身并不是真正标准化的，同时，类似这些音程，似乎还没有给予理论性的整理。①

似乎没有必要检验西方音乐中的半音阶表现一种对正常的自然音调式的偏离问题。在理论上和实践中人们对它的处理，充分地表明了它的例外的、不平常的特性。不论我们考虑乐器的构造基本上是造来演奏自然音音乐的；关于运用伪音的规定；半音阶已惯于表现的特殊的情感；还是莱奥波尔德·莫扎特和 C. P. E. 巴赫所宣布的演奏半音阶音的规则等，都可以看出半音阶的特殊性质是明显的。②

半音阶的情感的审美力量之被引起，不仅因为半音的改变延

---

① 必须强调，这种装饰的音高的偏离，不会与微分音程因素混淆，例如，印度音乐中的“斯鲁蒂”(sruti)，在有关印度或阿拉伯音乐中各种不同的调式和“拉格”的理论基础中，找到了一个位置。参看斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，第四章。

② 斯特伦克：《音乐史原始资料读物》，第602页及其后数页；C. P. E. 巴赫：《演奏键盘乐器的真蒂》，第163页。

迟或阻塞了那被期待的走向正常的自然音的运动，而且也因为进行中的一致性，正如我们已看到的(参看第192页及其后页)，假如这种一致性持久地趋向于引起模棱两可以及由此而生的情感的紧张的话。此外，特别是在和声进行的范围内，模棱两可导致一般的调性的不稳定。

一个特别有趣的关于模棱两可、感情和一种近似半音设计的巧合的例子，在爵士乐“布鲁斯音符”中找到了。这个音的审美的感情是普遍承认的。它的模棱两可以及与半音阶的关系都明显地阐明如下：“布鲁斯音符突出的特性就是它的模棱两可。……这个和声进行，强烈地提示旋律音的模棱两可，这时，这个旋律音是一个稍低于音阶上的三度音的音，接着一个上行的二度音，或是产生一个导音走向大三度，或者在大调音阶之内的一个‘布鲁斯’小三度。”①最后，要紧的是要记住：半音阶尽管在这里被认为是独立的、可变异的，实际上却是被用在偏离的其它辅助类型中的；例如，节奏性的迟延和不规则、在填充结构的间隙中的耽搁、旋律结构的软散，以及前面章节中讨论过的其它感情审美交流中的各种不同的手段等等。

半音阶与情感的交流之间的联系的例子，在文艺复兴以来的音乐史中是如此司空见惯，以致任何音乐家或音乐爱好者都能轻易地为他自己引证许多例子。本研究仅在此涉及两三个例子。

关于半音阶与感情之间的联系最显著的证据，见于按经文写的音乐——在音乐中，这种音乐的情感性质，是由经文授予和指定的。这就是文艺复兴时期尼德兰经文歌和意大利牧歌的情况。

> 半音阶总是表示特别的东西。……一次又一次，我们发现用半音阶处理诸如哭泣、悲痛、哀悼、呻吟、极度沮丧、为人头包尸衣、崩溃等等高
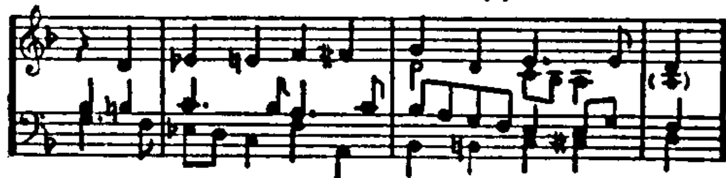
---

① 奥托·冈博西：《布鲁斯的起源和历史》，第385页。

度的情感概念。

在意大利牧歌中，这些同样的概念通过半音阶的中介找到表现。这里他们把人描述为被他的尘世的热情所纠缠，而在尼德兰音乐中，它们象征虔诚的信徒与重重的伤心事搏斗，那些事是上帝为考验他的忠诚而设的。①

大约五十年后，恰好在巴罗克时期的开头，我们发现这种半音阶与感情体验之间的关系，被约翰·丹尼尔(John Daniel)清楚地描述在《半音阶音调》(1606年)一书中了(例84)。②关于巴罗克音乐中半音阶与感情之间的关系问题，任何人都可能引证几乎无数的例子。("感情"这个术语，包含我们的意义和18世纪的意义)。两个特别著名的乐曲，清楚地说明这个关系：也就是出自珀塞尔(Purcell)的《狄朵与埃涅阿斯》(Dido and Aeneas)的《狄朵的悲痛》(Dido's Lament)以及巴赫的B小调弥撒曲《克鲁西菲克索斯》(Crucifixus)。



例 84

半音阶在西方音乐中并非唯一的或者甚至主要的是一种旋律

① 爱德华·E.洛因斯基：《尼德兰经文歌中神秘的变化音艺术》，卡尔·布克曼译，纽约，歌伦比亚大学出版社，1946年版，第79页。

② 这个范例取自《格鲁夫音乐与音乐家辞典》Ⅰ，第645页。

现象；[①]它也是一种和声现象。它之所以能引起情感的审美体验，不仅是因为它可能迟延或改变被期待着的自然音的进行，这种自然音进行是调性和声的范型；同时也因为它倾向于引起对和声方向的模棱两可和不确定。

持续时间相当长的半音阶乐段，以及经常转调的乐段，显现出模棱两可，之所以这样，因为它模糊了人们关于调性中心的感觉，因为这种进行的最终的结局难以令人想象出来，或者因为不止一个调性中心被表现出来(参看第200页及其后数页)。这种模棱两可引起悬念和不确定，而这些，正如我们所看到的，都是在形成感情体验中的强大力量。

一方面是悬念与不确定，另一方面是半音阶进行和转调，这两方面之间的关系，已被各个时期的歌剧作家们很好地理解和充分地探讨过了。例如，约翰·布朗(John Brown)在十八世纪早期所写的《关于意大利歌剧中的诗与音乐的通信》中，就观察到：

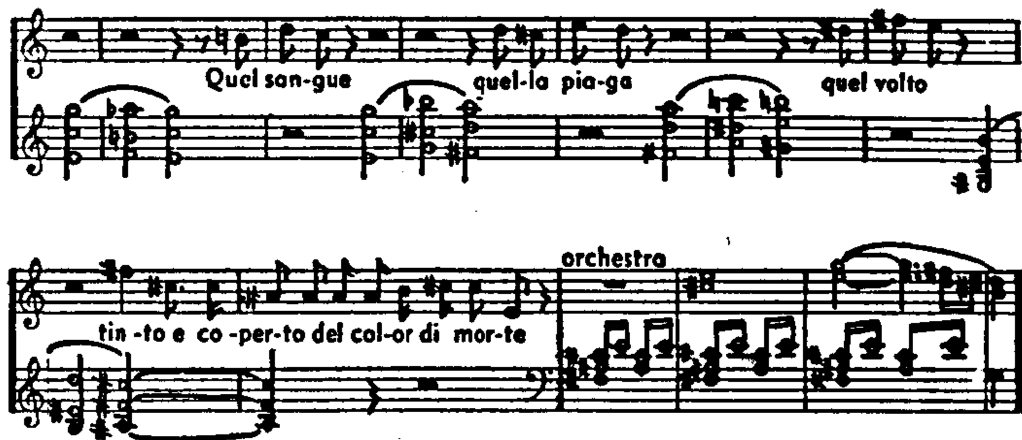
> 首先，他们[意大利作曲家们]可能已经观察到，所有那些段落中，说话者的头脑被一种快速的各种各样情感的连续搅动了，从他们这些诗词的性质来说，与任何特定的歌曲或任何长度的旋律是不相容的。……不过，有时，这些意大利人认为，这些段落与整齐的小节以及那种歌曲的统一是不相容的，但这基本上是对咏叹调来说的。无论如何，他们感觉在所有主题当中，这是最适合于音乐表现的主题了。因此，似乎由诗人和音乐家双方同意授予这些段落以他们的主要意图；特别是音乐家，永不忽略对它们发挥他的最高的和最光辉的力量。……在这种歌曲中，半音阶最

---

① 确实，认识到下面这一点是重要的：旋律的半音体系发生在一种静态的和声之上，并且只是在非重音节拍上，例如，德彪西的《牧神午后》开始的旋律，真正是一种快速地经过的"效果"，它只有极小的具现意义，并且不引起感情的反应，因为它抑制并推迟并不重要的趋向。不过，这样的经过段，可能产生重要的指明意义。而且正如第八章所指出的，可能通过它们唤起人们的感情。

有效果，而且就我们的音乐音程体系而言，对它是敏感的，即使是等音音阶，也能特别地感觉到它；同时，在这里由于最适当地使用转调的力量，也是最愉快的。……①

唐娜·安娜在发现她父亲的尸体时的慌乱和激动不安，提供了一个关于运用半音阶以引起不确定和悬念情绪的相当典型的例子



例　85

（例85）。注意，这里不仅是半音阶进行，它们还是模进的，从而加强了悬念的因素，因为这个乐段的最终目标仍在疑惑之中。也要观察到，这乐段广泛地使用了最有效果的装饰音之一，倚音。

在古典时期的器乐中，半音阶被使用得最有效，但是一般说来，并不用在主题和旋律的结构之中。这些往往是自然音的——当然也有某些明显的例外。更确切地说，半音阶在过渡乐段和发展部找到了它的位置，在那里，它与其它类型的偏离相结合，与更为规整和合于规范的主题群相对比，从而引起悬念和不确定。在这部分音乐中半音阶成为整个形式的基本组织力量之一。这种水平的半

① 约翰·布朗：《关于意大利歌剧的诗歌与音乐的通信》，爱丁堡，贝尔和布雷德富特出版社，1789年版，第12—16页。

音阶不再完全坚持贯穿整个乐曲。而代之以一般地合于规范的主题小组的自然音的运动，并与悬念的强度形成对比，而半音阶对于这种悬念的产生有重要贡献。

既然这不是一部半音阶史，似乎没有必要将其发展追溯到现在。只要指出这点就够了，即在十九世纪，半音阶变成一种作曲家几乎必不可少的手段，并且人们可以在作品所有的音乐组织的层次上——在旋律中，在和声配置法中，以及在乐段、段落和整个的结构中——找到它。确实，人们可以争辩说，对它过分的和浪费的使用，像上次所分析的，起到了减弱和毁坏它的作用，因为它往往变成在风格之内合乎规范的东西了。

西方音乐中的小调式

西方音乐中，有关小调式的情感力量的理论的和心理的基础问题，已经使得众多的杰出音乐学家和心理学家们感到迷惑和为难，这里提出另外的答案，可能显得轻率。但这样作，有两个充分的理由。第一，任何理论想要解释音乐情感反应的基础，就必须考虑并尝试去解开这个奥秘。第二，这个在考虑中的假设，要将小调之谜导致一种令人满意的解决，事实上没有依靠任何属于毕达哥拉斯学派的玄义，只是以它自己强有力的证据来支持本研究在前面所阐述的理论。
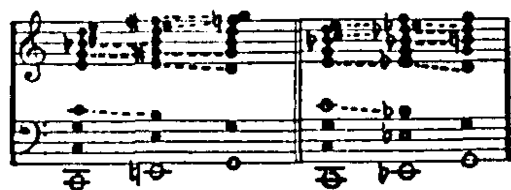
从理论上试图去解决小调式之谜，里曼(Reimann)的理论已探讨了所有的途径，他的理论坚决主张：小三和弦是建立在大三和弦的倒置的泛音结构之上的，而一位心理学家则认为，因为小三和弦比大三和弦“昏暗”，所以它清楚地表示出一种阉割情结，并由此引起忧虑的情绪。①理论家们以一种声学的偏见，试图表示小三和弦比大三和弦不协和。

---

① A.蒙塔尼：《音乐心理分析》，《精神分析评论》，1945年版，第225—227页。

这里每种解释，撇开它们十分牵强不谈，涉及到值得注意的难题。例如里曼的理论不仅没有提供心理作用过程的解释，而小三和弦正是靠这种过程被感觉为大三和弦的颠倒的；而且也没有把这个颠倒与一般感情过程联系起来。尤其重要的是，这些理论似乎难以置信，因为他们不顾音乐历史和比较音乐学的那些事实。

声学家们也不能令人确信，因为，虽然它或许可能把不协和与感情体验联系起来（参看第266页），但是小三和弦听起来并不比大三和弦不协和，至少，就它的密集位置来说是这样（图86）。



例 86

最后，所有这些理论都面临着一个势不可挡的事实，即在非西方音乐，民间音乐或者原始音乐中，小三和弦没有特别的感情意义，不带来忧愁的内涵。[①]似乎应该表明，正如海茵莱茵（Heinlein）已指出的，[②]像大多数音乐的反应一样，对小调式的反应不是天然的、普遍的而是经过训练学到的。[③]

这个说法需要某些限定。因为小调式，如我们所知，在文艺复兴以前，并不存在，并且“它显出普遍的重要性，仅仅在巴罗克音乐

① 参看赫佐格：《民歌》，及巴里：《美国民间音乐》引言。
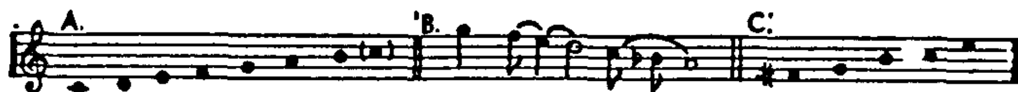
② C. P. 海茵莱茵：《音乐中大小调式的感情特征》，《比较心理学期刊》，1928年Ⅷ，第101—142页。

③ 然而小调式在西方音乐中，以及在西方听众中已有非常有力的影响，甚至对那些文献匆匆一瞥都会看出来，例如凯特·赫夫纳：《音乐中大小调式的感情特征》，《美国心理学杂志》1935年 XLⅦ，第103—118页。

出现之时。"①这是一个严重的错误，尽管是普遍造成的；就是由于文艺复兴时期，那些教会调式偶尔有小三度，于是就弄混了，就说小调式自文艺复兴以来就存在。仅仅因为对小调式的情感反应，没有附属于有着小三和弦的民间音乐或原始音乐，就说这种反应必然是一种经过训练学到的，这种说法也不完全精确。因为西方音乐中的小调式，与非西方音乐、民间音乐或者原始音乐的旋律结构中，偶然在主音或调性音上，使用一个小三度是不相同的。

那么，这里，我们就遇到了几乎使所有的理论家、音乐学家和心理学家绊倒的庞然大物了。他们把小三和弦的垂直组织，看作小调式本身构成的基本的和特殊的面貌。然而正是"小调式"这个名称表明，其所涉及的不是在风格体系之内的单一的、孤立的结构（三和弦），而是在风格之内，作为一个整体的调性关系的特殊体系，即，一种调式。

旋律上的小调式不同于大多数其他调式，它是类似变化音的，可改变的，出现在几个不同的式样中的；而其它调式，无论是西方音乐的大调式、东方音乐的调式，或民间音乐和原始音乐中的调式，基本上是自然音的，并且是稳定的。把大多数调式中有效音的数目与小调式中的情况相比较，就能简单地说明问题了。例如，西



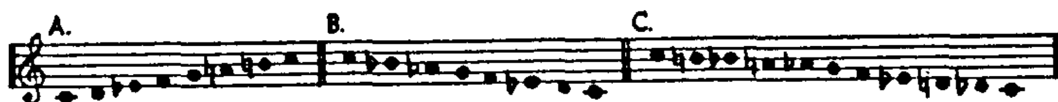
例 87

方音乐的大调式（例87，A）无论是上行或下行，运用同样的七个音；而由霍恩博斯特尔（Hornbostal）②提供的有关原始的非洲音阶

① 布科夫泽：《巴罗克时代的音乐》，第287页。

② 埃里奇·范·霍恩博斯特尔：《非洲黑人音乐》，《非洲》，1928年Ⅰ，第16页。

的情况(B),由萨克斯①提供的日本的"平调子"(Hirajoshi)音阶(C)上行或下行,只包含五个音。另一方面,小调式以三种式样出现:旋律小调上行(例88,A),自然小调下行(B),以及和声小调和它们的不同的变更和联合。假如这个通常使用的弗里几亚二度(降低的),一个从其它调式引入的音,被包含在由A与B中的调式变体所提供的音的储备之中的话,那么半音阶中的十二个音除两个音之外,都出现并且可采用在小调式之中(C)。



例 88

有时,小调式旋律明显地是半音阶的。例如巴赫的《音乐的奉献》的主题,实际上是在一个严格的线形的顺序之中使用了半音阶的十一个音(例89)。在这种情况下,在小调式及归因于它引起的情感特性之间的关系,并不难建立。(关于一致性,模棱两可以及半音阶之间的关系,已在第五章讨论过了。)



例 89

但是,并不是所有的旋律,或者甚至以小调式写的大多数旋律都使用所有可用的音。所用的音也不是普遍地排列成线形的(梯状的)连续序列,布拉姆斯《D小调小提琴和钢琴奏鸣曲》开始的旋律(例90),虽然在小调上,但事实上,没有涉及半音阶。不过,即使在这样的自然小调的旋律中,小调式的感情特性也仍然能被感觉到。

---

① 萨克斯:《古代东西方世界音乐的兴起》,第125页。



例 90

之所以如此，有如下几点理由：第一，小调总是潜在地半音阶的，同时有经验的听众在感知和反应音乐的过程中，很好地意识到了任何时候都有出现半音阶的可能性。第二，音的趋势，当他们靠近稳定音时，在小调上比在大调上显得强烈些。因为在小调中，两个最重要的稳定音都各有附加的“导音”；即，从上面的半音可以靠近第五音，通过弗里几亚二度可以靠近主音。此外，第三音朝向主音的趋势在小调中比在大调中强烈，因为它对第二级音的接近，由此而朝向主音。在小调中，这些趋向音对稳定音的接近，在稳定音的到来过程中，造成一种特别紧张地被感觉到的耽搁。第三，在小调中，当我们接近稳定音时，诸音的特殊进行的可能性比较大，而当我们从稳定音离开时，这种可能性则相当弱。正因为这个事实，即小调式拥有音的储备愈丰富，意味着产生任何特别指定的音的可能性就愈弱，之所以如此，还因为在储备中的音往往用来相互替换——例如 B 或♭B，A 或♭A 等等，可以用在 C 小调中去跟随某个稳定音。换句话说，小调由于它的本性，比起那些储备音更为有限的调式来，就更加模糊。

从和声的观点看，小调式比大调式既是更模棱两可，又更少稳定。更模棱两可，因为垂直结合可能性的积备，在小调比在大调中要大些，而任何特别的和声进行的可能性就更小些。当大调式中的主和弦，能够以不同程度的可能性，移向任何一个六级三和弦之时（例91，A），在小调式中的主和弦，则能移动到至少十三个不同的三和弦中的任何一个上去（B），这还不计入在小调中如此普通的半音阶变化和弦在内。此外，在大调式中，只有建立在音阶第七级

上的三和弦（例91用十字标明的）本身是模棱两可的。但是在小调式中像这样的和弦可能有四个。那些减三和弦与增三和弦（例91中以十字标明的）都是模棱两可的，因为它们的结构一致，使得它们



例 91

包含有几种或然率相等的解决（参看第194页及其以后数页）。简言之，因为它们一致的结构没有留给它们根音或焦点，它们能够轻易地突然转向新的有时是疏远的调性范围中去。三和弦组合的这种不稳定性，由这样的事实得以补充，就是在它的自然形式中，没有建立起来的导音，而小调式作为一个完整体系缺乏稳定性，它就易于被关系大调所吸引。而这个趋势或许是大调式基本和声的正常状态的一个标志。

这个分析说明了近来西方音乐中共同的实际情况，即，在过渡乐段、插段、发展部（参看例37和63）的开头，从大调式向小调式的移动。与此相似，它也解释了在大调乐曲中在引子使用小调式的实践情况（参看例73）。因为小调式易于半音化和模棱两可，它为作曲家从主题组的稳定的过程，移至运动着的乐段的更不规则和不确定的进行，提供了一种自然而方便的移动方式。

在易感性、旋律的与和声的半音阶，以及小调式之间的相互关系，不是简单的一种理论上的或一种偶然的符合。它是一种历史事实。它们之间的联系不只是一种逻辑的，而且也是一种演化的联系，正如下述引文所清楚地表明的那样。

要求永远更为生动的表现的愿望，带来了半音阶的增长的运用；带来了一种离开构成主义而引向随歌词内容的改变而定的自由设计；还带来了有关戏剧性宣叙调的建议。有关戏剧性宣叙调的建议，连同它通过

最高声部占优势，来接近单旋律音乐，而且附带地接近大小调系统，从而同那个时期其它音乐中找到的许多同类的和弦的写作，以及轻微地模仿的对位一起，携手并进。①

小调式不仅一般地与紧张的情绪发生联系，特别与悲哀、苦难和极度的痛苦的描述有关。这种联系，正如我们已看到的，一般地也与半音阶有关，由此似乎引出以下两个相关而又不相同的事实：(1)平静的满足与温和的快乐状态都被采取为正常的人类情感状态，并由此与更正常的音乐进行相联系，即，大调式的自然音旋律和大调和声的有规律的进行。极度的痛苦，悲惨以及情感感受的其它特别的状态都是偏离，并且适合与半音阶的更有力的偏离和它的典型的调式即小调式相联系。(2)明显的或者复杂的半音运动，在小调式中普遍存在——旋律线，由半音级进地移动或由不平常的跳进以及不平常的和声进行——往往由那些比伴随自然音音乐更慢的速度来伴随。当然，这确实是文艺复兴和巴罗克时期对半音阶的早期运用情况。半音阶的这种巧合，以及它的有代表性的调式连同较慢的速度，可以被解释为至少部分地由于技术性的原因。由于不仅乐器构造被认为是自然音模式的，以致快速演奏半音阶乐段更为困难，而且，有关音乐的训练，包括器乐的和声乐的，都建立在自然音进行的、正常的和简易的基础上。甚至在大小调体系出现三个世纪之后，在对大约2500首为初学者写的作品进行偶然的抽

---

① 古斯塔夫·里斯：《文艺复兴时期的音乐》，纽约，W. W. 诺顿公司，1954年版，第400页。看来小调式可能不仅是对自然音范式的一种偏离，而且也是对出现在西方人对大调式的根深蒂固的感觉的一种偏离。参看萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，第295—311页。也可参看乔治·赫佐格：《欧洲民间音乐中的某些原始层》，《美国音乐学协会会刊》，1947年IX，第13页。如果说我们现代的大调式在西方音乐文化中是一种原始的范式，是真实的话，那么，也可以说，小调式是一种双重的偏离：它既从自然音学说的文化之间的范式偏离，又从大调的范式进行偏离，对欧洲文化来说，这是明确的。

样检验中，海茵莱茵发现，只有百分之七的作品是小调的，并且几乎所有这些，都有某种描绘性的标题。他写道："要得到一首为儿童写的小调式作品而又不具有与命运的、神秘的、悲哀的、黑暗的标题相关联是困难的事情。"①

因此，小调式与描写悲哀和苦难情感状态之间的联系是偏离的产物，调式的不稳定性，以及带有较慢速度的悲哀、苦难的联想的不稳定性，往往伴随着半音阶在小调式中流行。当然，只要看一眼过去世纪的文献，就会看出这种联系有无数的例外。

虽然小调式的感情性质基本上依靠它的类似半音的调式特性，但是像这样的小调三和弦似乎有一种特殊的力量。相同的旋律第一遍在大调上演奏，之后又在小调上演奏，这种情况特别地惊人，例如肖邦《A 小调圆舞曲》Op. 34，No. 2的中间部分。但是，实际上不是这个三和弦本身有这种情感力量。因为已经显示出，三和弦的特性依靠并且通过训练和音乐的上下文而改变。确实，一旦一种调式在一首既定的乐曲之内被建立起来，相反的进行，从小调到大调，也能创造一种有力的效果——正如在舒伯特的《A 小调弦乐四重奏》第一乐章所作的那样。就小三和弦本身而论是一种情感力量，之所以如此，因为通过标记和调式预告的联系，它已成为一个整体，并且所有这种调式，包含有作为半音阶、转调和悬念的状态。

最后，很清楚，上述讨论并不意味着暗示所有半音阶的乐曲都在小调式上。这种联系是普遍的但决不是必然的。

协和音与不协和音

不协和音在引起情感和描写情感状态中的作用，在作曲家的实践中，在理论家和评论家的著作中，是明显的。例如，文森佐·伽里略(Vincenzo Galilei)写道：

---

① 海茵莱茵:《音乐中大小调式的感情特征》,第136—137页。

……往音乐中嵌入一首十四行诗，坎佐纳、浪漫曲、牧歌或者其它诗歌，其中出现一行诗句，例如：

辛酸的心和野蛮的人，以及残忍的意志，

这是佩特拉尔契(Petrarch)的一首十四行诗的第一行，他们[作曲家们]引入许多七度、四度、二度，以及大六度在各声部之间唱出，并且通过这些，在听众的耳朵里，造成一种粗鲁、刺耳和不愉快的声音。①

这段引文表明了情感状态的详述，不仅依靠不协和音的运用，而且也依靠传统的联想。

其他作者用更为一般的措词论述不协和音。例如 C. P. E. 巴赫说："……一般说来，不协和音被响亮地奏出，协和音柔和地奏出，因为前者唤起我们的情感，而后者，使它们安静。"②对于不协和音，人们也曾从更纯粹的审美观点加以考虑。例如，札尔林诺(Zarlino)指出，当一首作品基本上由协和音作成时，不协和音增加乐曲的美和优雅，并使得随后来到的协和音更可接受和甜美。事实上，假如一首乐曲"完全由协和音作成，虽然它们产生美丽的声音和好的效果，但是不知什么缘故，它们仍然是不完美的，作为声音和乐曲都这样，由于……它们缺乏由不协和音提供的那种崇高的优雅。"③

不协和音的审美情感的愉悦与协和音有关，不仅限于西方音乐，而且，在东方以及原始音乐的这方面也已被注意到了。例如，里尔·艾德米拉尔·当特卡托(Rear Admiral D'Entrecasteaux)，在有关友爱群岛音乐情况的观察中，说得很清楚：

---

① 文森佐·伽里略：《关于古代音乐和新音乐的对话录》，引自斯特伦克：《音乐史原始资料读物》，第315—316页。

② C. P. E. 巴赫：《演奏键盘乐器的真蒂》，第163页。

③ 乔塞费·札尔林诺：《和谐的规律》Ⅲ，引自斯特伦克：《音乐史原始资料读物》，第232页。

……她，皇后，正在开一个声乐音乐会，其中富塔费希(Futtafaihe)演唱并打拍子，所有的音乐家以最精确的程度跟随这拍子，其中有些人用不同的转调来演奏他那一部分，以伴奏他人的简单旋律。我们不时地觉察到某些不协和音，不过对此，这些人的耳朵看来是很满足的。①

声学家和心理学家，从毕达哥拉斯到雷维切(Révécz)，已试图在声学的心理学的背景上去解释和说明协和音和不协和音现象，但是至今还没有站得住的、无异议的理论产生。②因为协和音和不协和音基本上不是声学现象，而是人类心理现象，这样，它们的定义依靠支配人类感知的心理法则，依靠引起这种知觉的上下文，依靠他们经过学习而得来的反应样式，而这些样式又是这个上下文中的一个部分。这情况卡日丹(Cazden)陈述得很好：

虽然在哲学的死胡同里浪费了很多努力，音乐感知心理学的研究在关于协和音和不协和音方面已产生了重要的相反的结果。那种认为通过某些神秘过程的数学比率会自觉地转移到音乐的知觉上来的天真的观点已被抛弃了。人们已发现融合或'音印象的单元'并不产生音程选择的固定的秩序，只有八度明显的例外。人们已发现对单个的协和音的判断，可以由训练而大大地改进。成人察觉协和音的标准，一般对十二、三岁以下的儿童无效，这有力地表明，它们是经过学习而得来的反应。

在音乐的和声中协和音与不协和音的关键性的决定因素是对运动的期待。……一个协和音程是一个本身发音稳定而完全的音，它不产生一种需要运动到其它音的感觉。一个不协和音程引起一种对解决的不安定的期待，或运动到协和音程的期待……上下文是决定性的因素。

音程的解决没有一个天然的基础；它是由所有的个人所获得的共同

① 安德森：《毛利人的音乐及其波利尼西亚背景》，第63页。

② 这个文献不必在此加以评论，因为它已被极好地总结在M.格恩内西的文章中了。这篇文章是《音乐中协和音与不协和音的作用》，《美国心理学杂志》，1928年XL，第173—204页。

的反应。①

假如一个人能采取这样一个关于协和音的完全的文化的理论而无保留的话，事情无疑就大大简化了。可是，不管对音乐经验的社会的和文化的性质的承认，不管在对协和音与不协和音的知觉和反应中有关上下文的重要性，诸如此类反应着盛行了两千年的绝对论的观点走得太远了。这样一种排他的文化形势，不仅面对这个明显的事实，即，八度是所有文化的音乐之中的焦点，而且还面对五度、四度趋向成为主要音和安定的、协和的音程这样的事实。

因为在这门公认的社会的艺术中，有一点是永恒的：人类思考的性质，趋向于由感觉呈现给头脑的刺激物尽可能以最简单的方式组织起来。用格式塔术语来说：由于声音连接的这种方式，听众经学习而获得的反应，以及音程所由出现的上下文，所以一个协和音形成一种稳定的、完整的统一体，而一个不协和音形成一种较不稳定、较不满足的，尽管是同样必要的完形(Gestalt)。在这个基础上，将会期待着，假如这八度是一个较简单的、较为统一的形式，那么，它将会自然地倾向于在刺激物的变换中更加坚定，胜过其它音程。在另一方面，结合较差的音程，诸如三度、六度或二度，推测起来，在这种文化环境中，将更多地受变化的支配。由此，一旦我们离开八度，或者还有五度和四度，文化的因素(诸如乐器构造上的意

---

① 诺曼·卡日丹：《音乐的协和音和不协和音，一种文化的标准》，《美学杂志》1945年Ⅳ，第4—5页。这个一般的主张得到几位作者的支持。格恩内西：《音乐中协和音与不协和音的作用》推断出，协和音是"一种审美的描写，性质上完全是动态的，而且不是一种科学上可确定的常数"，对它的感知，得依靠训练、环境和音乐的上下文。关于上下文的重要性也由P.A.D.加德纳和R.W.皮克福德所强调：《不协和音与上下文之间的关系》，《自然》，1943年，CLII，第358页。在对协和音的感知中，文化因素的重要性也由R.W.伦丁的文章所强调，这篇文章是，《关于协和音的文化理论》，《心理学杂志》，1947年XXIII，第45—49页。

外伴随物，或者嬉游的艺术的偏离中造成的新发现）在风格体系的发展中，起着一种日益重要的作用。

为什么八度被知觉为一种特别稳定的、塑造良好的形态，为什么五度和四度趋向于成为规范的音程，正如在广泛的不同的文化中，它们非常频繁地出现所表明的那样，这些需要进一步研究。这里重要之点在于，假如要发展关于协和音和不协和音的合适的理论，人类知觉和思考的方式就必须加以考虑。

很明显，不管我们采取什么理论，协和音“呈现常态和安静的因素，[不协和音]呈现同样重要的不规则和纷扰的因素。”①简言之，不协和音是些趋向。事实既然如此，就不难看出，不协和音正如札尔林诺所指出的，是一种偏离，延阻一个被期待的范型——适合于特定风格的音乐的上下文的协和音——的到来，由此，不协和音取得它的情感力量，它的优雅。②

① 威利·阿佩尔：《哈佛音乐词典》，麻省剑桥，哈佛大学出版社，1945年版，第18页。

② 说明以下事实并不困难，即，西方文化不协和音范式不断地产生。因为看来很可能当一个垂直的声音联结达到经常被听成一个单元的程度的时候，它就取得了一种独立的、统一格式塔的以及本身是完整的状况。它就变成一个范式，并且中断了它充分地行使其感情的审美的功能。因此，作曲家寻求审美的效果和表现，并且希望探索出较不平凡的道路，将导致把那些过去曾是一种偏离的东西处理为范式，而把以前未被使用过的，或者被禁用的东西用作一种偏离。

第七章　证据:同时发生的和连续发生的偏离

迄今为止,我们所考察的音乐过程——在音高、节奏、装饰音上表现的偏离,在所期待的调性的连续中的耽搁以及半音阶等等——一般说来,都是被限制在一种单旋律线上,或者就和声来说,限制在一组或多或少在节奏上是同时发生的声音上的。此外,在这些过程中所涉及的范式,从整个说来,是一定的文化和风格之内产生的,而不是那些尽管植根于传统但由作曲家一演奏家在作品本身的上下文之中建立的。这一章考虑"同时发生的偏离"和"连续发生的偏离"与感情的审美反应的关系问题。"同时发生的偏离"这个术语,指明这种音乐状况:其中两个或更多的声部相互对比地"演奏出来",无论是节奏上的还是旋律上的,或二者兼而有之。"连续的偏离"这个术语表明这种音乐状况:在作品本身以内所建立起来的一种范式(例如,一种旋律的或节奏的样式)或带有装饰音,或带有主要的修饰而被重复。当然,连续的偏离可能也包括同时发生的偏离。

这些过程在广泛的意义上说,仍然是装饰的类型,即,它们是一个基本结构设计上节奏的和旋律的装饰。尽管它们与以上讨论过的过程在手段上而不是种类上不同,但是,同时发生的润色性修改,与我们正常地叫作装饰音的那种情况更密切相关,而连续的修饰性的修改与我们正式认作"形式"的关系更密切。

同时发生的偏离

同时发生的偏离在远东非常普遍。在这种经常是支声类型的偏离中，范式本身与一种或更多的偏离一起出现，这些偏离装饰它，修饰它的旋律轮廓，并以它的节奏结构演奏出来。此种支声在伴奏歌曲和大型管弦乐曲中都很普遍。音乐家和民族学家都指出，这种在一个基本旋律的、节奏的和韵律的结构上的相互作用，以及它在伴奏部分的同时出现的精心制作，是审美愉悦的一种重要源泉。

从节奏和节拍的角度来看，精心设计部分围绕着主旋律的声音演奏，一会儿抢在它的前面，一会儿与之重合，一会儿又落在它们的后面。偏离的声音把较长的音调断成若干装饰部分，并且普遍地精心制作节奏和节拍。我们在爪哇的诗歌中，找到这样的陈述，“雷巴伯部分以独特性为特征，它时而先于旋律，时而又与其它乐器再次重合。”①萨克斯注意到

> ……几乎所有东亚的伴奏均依靠替换乐句，依靠象卡农似的先入和延留。歌唱者展示出某些旋律样式的丰富的装饰性，而演奏者在头脑里有着这种相同的样式，但给予演唱者所要求的全部自由并且小心地跟随他。他的音在准确的秩序中——尽管不是学究式地刻板的——进来，但是，当未料到的声音限制它的装饰时，它就被耽搁，而当歌唱者在一个乐句上踌躇时，它就提前。②

这类音乐中，绝大多数基本的节拍结构是规则的。孔斯特

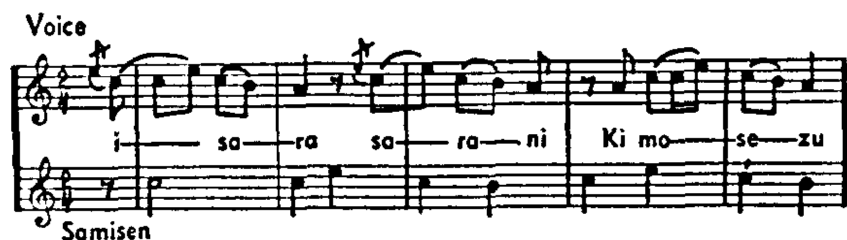
---

① 贾普·孔斯特：《爪哇音乐》，第59页。

② 科特·萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，第145页。

(Kunst)称为在歌唱者装饰之下的“二次结构”，埃塔·哈里奇一施奈德(Eta Harich-Schneider)关于日本宫廷音乐，也提出了相同的东西。[①]例92是关于这种节奏和旋律的变位类型的最简单的说明。[②]

这种偏离的冲撞的过程，经常发生在结构声部的音和装饰声部的音之间。由于装饰音，由于对东方风格如此亲切的、轻微的音高波动以及滑奏而引起的那些音，以及由于旋律音调的直接的更改和变化而来的那些音，使得这些不协和音可能增加。日本宫廷音乐“乙甲” (meri-kari)属于上述后一种类别，对此，哈里奇一施奈德描绘道：“当从歌唱家、长笛和双簧管似的芦笛的声部中所观察到的音高正在下降和上升之时，在分谱中所表明的其余的乐器则在未变动的音程中进行。”[③]



例 92

这些摆动的改变了的音，对西方人的耳朵来说，听来如此离奇而不平常，日本人则认为它特别富有表情。这正是我们所期望的。因为此种偏离，耽搁了稳定音的到来，抑制了正常的重合的样式，按照现在的分析，将会引起感情。

在日本和爪哇管弦乐中，同时发生的偏离经常是很精致和复

① 埃塔·哈里奇一施奈德：《日本宫廷音乐现状》，《音乐季刊》，1953年 XXXIX，第58页。

② E. 坎林安：《日本小呗和端呗》，《音乐季刊》，1948年 XXXIV，第71页。

③ 哈里奇一施奈德：《日本宫廷音乐现状》，第53页。

杂的。例如，在爪哇，一组乐器，单排的“波南格”(bonangs)带出核心主题，同时偶然地增加一种不过分的装饰，而其它高音乐器则自由地改编这个主题：“它们一会儿先于它，一会儿把它分解为较小时值或在八度上模仿它。然后它们再次切分它。……”①按孔斯特的话来说，它们“围绕着主题演奏。”正是这种同时发生的装饰性的修改，相互对比，创造出从紧张到松弛的运动，并且为受过训练的听众提供高级的审美愉悦。

在远东，一般说来，击鼓基本上是在一种四一平方节拍中为加强重要拍子服务。但是在印度，鼓不仅与歌唱者的旋律的节拍结合起来，并且还频繁地用交错节奏和交错节拍来改变它。福克斯·斯特兰奇韦斯摘引一个印度鼓手的话说：“节拍(在左手)像我大衣的缝口——它必须在这里；其它音符(在右手)像绣花，我可能按照我的想象放置在缝口上！”②
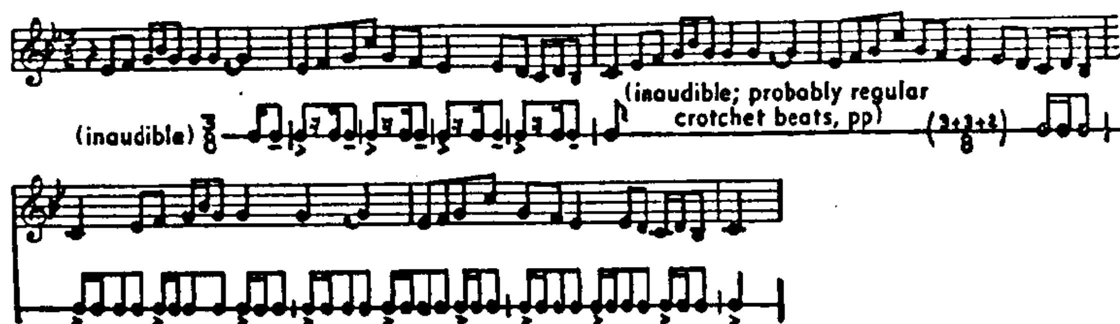
击鼓中的交错节奏在印度、印度尼西亚的某些地方以及在非洲，经常是特别复杂的。它的功能是通过创造精妙的与那些旋律线相对立的节奏和节拍来增加紧张和兴趣。以一种符合一致的节拍开始，鼓手将按我们叫作3/8的节拍演奏，而乐器演奏者则是按3/2节拍演奏他的旋律，例如，像在例93③那样。注意开始时旋律乐器演奏一个4＋4＋2＋2或3×4＝12的小节，而鼓手演奏4组3拍子的，等于12。在第3小节，在一个节拍符合一致的点上，或者像萨克斯所指出的“协和”点上，他们一起出来。晚些时候，鼓手按八拍为一单元的(3＋3＋2)节奏演奏，而旋律继续在12拍(4＋4＋2＋2)之中。这里节拍的协和仅发生在两个小节之后：即，发生在旋律2×12＝24，而鼓手3×8＝24的那个地方。

---

① 孔斯特：《爪哇音乐》，第157页。

② A. H. 福克斯·斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，第226页。

③ 同上，第238页。



例 93

节奏和节拍的交错不仅提供线条之内的紧张，而且良好地表达了一种从头到尾的分节形式的简单类型。即，旋律保持经久不变；而伴奏音调的每一种陈述的节奏和节拍修饰它，从而引起一系列变奏。

这是一种极其复杂的实践和理论的极为简单的例子。①此种交错为印度听众提供极大的愉快，特别是当它从标准的样式卷入错综的偏离或者引进新的偏离之时，更是如此。所有这些有着很强的游戏因素。“歌唱者和鼓手喜欢互相捉迷藏式的演奏；而听众带着乐趣注视着这场竞赛。”②

同一类型的竞赛萨金特(Sargeant)和拉希里(Lahiri)作了某种详细的描写：

> 在印度的音乐家中间，这种情况经常发生，一位维纳琴(vina)演奏者和一名鼓手将进行一场友谊比赛，看谁能使对方混乱到失去萨姆(sam)(结构性节拍)的轨迹。维纳琴演奏者将即兴演奏一支旋律。这名鼓手对这支旋律当然是不熟悉的，他必须首先发现萨姆在什么地方。一旦发现，他就开始击鼓。暂时一切都顺利进行着。然后切分音和交错节奏变得很复杂。维纳演奏者运用所有的诡计把萨姆掩饰起来。……与此

① 科特·萨克斯：《节奏和速度》，第十一章。

② 斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，第233页。

同时，鼓手将试图迷惑他的对手，通过坚持他的交错节奏，好象它们是真的基本节拍似的，他演奏七拍子或五拍子来对抗较后出现的四拍子或三拍子等等。双方都以威势和力量去保持他的均势。最后，这一位或那一位迷失萨姆而被击败。①

这种进行创造和克服困难的比赛与演奏过程的关系很清楚。同时，正如我们已经看到的(第90页)，演奏是观察有关情感的审美的音乐经验的方式之一。此外，有关这种音乐经验的说明又与那些由拉格内(Raguenet)、格列利安(Glarean)和丹斯(Dance)所提供的情况，有明显的相似之处(参看第241页)。确实，萨金特和拉希里本人也指出了，在印度音乐和爵士音乐的经验之间的相似性。
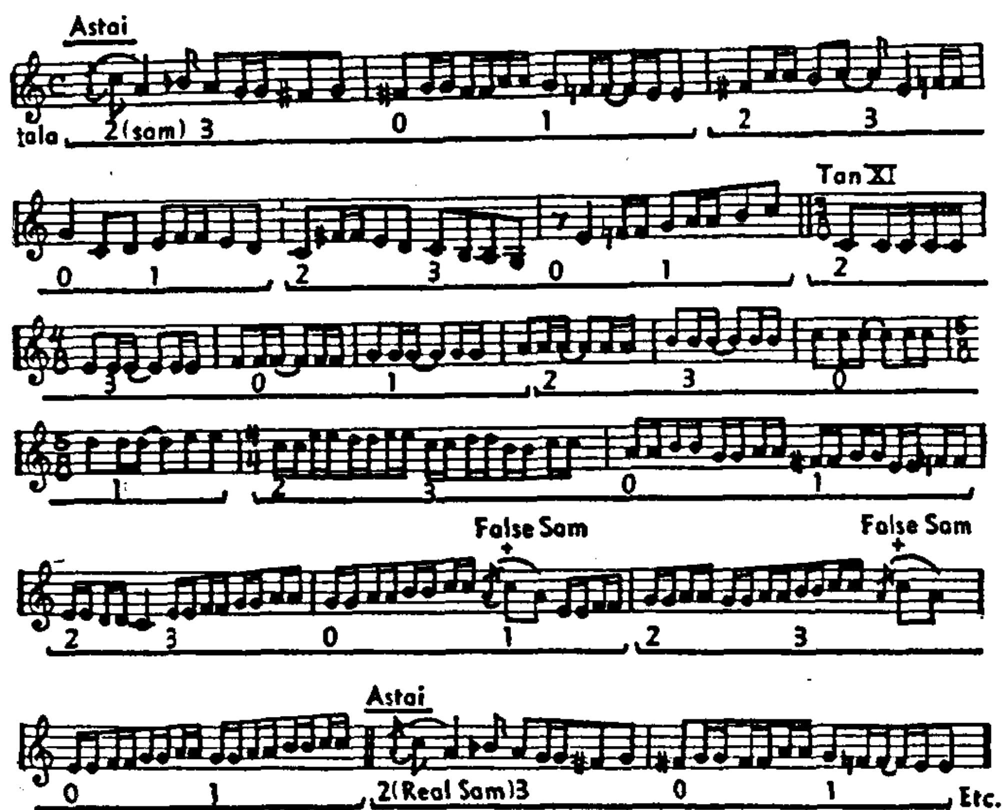
这种类型的切分音非常像爵士乐演奏者们在'间歇插句'所使用的那种一样，除了它是无限地更为复杂，这是嘎特(gath)技巧的一个基本部分。维纳琴演奏者喜欢在最深奥的对位节奏中，表面上迷失他自己，让听众处于一种完全迷惑的感觉之中，仅仅再次胜利地向前发出萨姆，而没有毫厘差错，并带有一种明显的满足的光彩。这种效果，对于熟悉这种表现的惯用法的人来说，像是那种被猛然抛进混沌，又忽然再次降落在稳固地基的正面之上，而又无骨折的一种解除了紧张的感觉。②

并非所有的印度音乐都有一个鼓伴奏。但是即使在无伴奏音乐中，一种作为基础的节拍，与歌唱者或器乐家演奏的错综复杂的节奏和节拍的偏离相对立，也是预料中的事。这点可以从萨金特文章中所采用的例子(参看例94)看出来。"阿斯塔伊"(āstai)或"在家"(āt home)是主要主题，而"达恩"(tans)是些变化节奏的节拍材

---

① 温斯罗普·萨金特和拉希里：《东印度节奏研究》，《音乐季刊》，1931年XVII，第435—436页。

② 同上，第434页。



例 94

料的短小部分，它们总是有一定的长度和节拍结构的。依靠这种节拍结构或者"塔拉"(tala)，"达恩"被建立起来，并存在于这样安排的四拍子之中：1—2—3—0(不发音)。这种节拍结构在"阿斯塔伊"每次呈现过程中重复四次，而在像这个例子中所指定的特殊的"达恩"出现期间重复五次。所有重要的"萨姆"或者结构的指引拍子落在"塔拉"的第二拍上，落在"阿斯塔伊"的第一个重要拍子上，以及落在"塔恩"的第一拍上。在这个乐段中，维纳琴演奏者必须在头脑中坚定地保持住这个基本的作为基础的组织，尤其当他演奏3/8、4/8、5/8和4/4拍子与之相对立的时候。与此相似，听众必须保持"塔拉"的轨迹。注意所给的这个例子中，在"达恩"中演奏者带着我们的期待，演奏一种假"萨姆"(一种手段，与奏鸣曲式中的假再现部非常相似)。这里所发生的是这位演奏者演奏旋律的样式，它表

明是对“阿斯塔伊”的一次返回，但是因为这种样式发生在错误的拍子上，在第一拍而不是在第二拍（这是“萨姆”），所以这个返回是“假的”。只有当这“塔拉”和旋律之间的关系是准确作出之时，才是“阿斯塔伊”真正的返回。这样，通过引起听众又对它们的期待、失望和最后感到的满意，这位作曲家—演奏家塑造起一个令人兴奋和感动的经验。

当然，不是所有东方音乐都具有这种错综复杂的节奏节拍组织。例如，在前奏曲中往往进行得更稳定的传统的形式、节奏—结拍结构却是自由的，几乎是狂想式的。日本的宫廷音乐“音取”（ne-tori）、印度的“阿拉帕”（ālāpa）、阿拉伯的“塔支西姆”（Taqsīm）以及印度尼西亚的“比布卡”（bebuka）都是这样。

不幸的是，在原始音乐领域中，有关这种问题的有价值的、广泛的研究不多。首先，因为原始音乐本身没有促使音乐的创造成为一种自觉的努力，他们既没有音乐的理论，甚至也没有一个未成熟的“审美”观，而这些本来可能有助于把他们的音乐实践和他们的反应连接起来。下述情况似乎是清楚的：处于最原始水平的音乐，一方面如此紧密地与仪式和魔法联系在一起，它的审美的内容被严格地限制着，同时，在另一方面，它如此紧密地与体力劳动相联系，它的形态和组织都是与仪式、劳动或表情的行为相关联的一种相当程度的体力活动的产物。其次，因为音乐人类学家倾向于对音调和乐器进行收集、分类、编纂统计以及他们自己关注原始音乐的社会学方面，所以假如音乐对原始音乐家或听众具有任何审美意义的话，多半也是被忽视的。

不过，非洲音乐已经达到非常高的发展水平，人们只有怀着巨大的疑虑，才把它们称作原始音乐。它的节奏组织特别地复杂和巧妙。

> 非洲音乐的真正的本质是交错节奏。这并不意味着切分。整个非洲音乐并不建立在切分的基础上。按其最简单的词汇来说吧，我们所谓的

> ‘交错节奏’是说，假如两个非洲人正在以三拍子节奏和同样的速度击鼓（例如3/8拍子，附点四分音符等于140），第二个鼓的小节中的主要拍子，将落在第一个鼓的小节中的第二拍上，或者第三拍上，但绝不会落在第一拍上。这对非洲音乐来说绝对是根本性的。在现实的实践中，一个大的合奏里面，某些乐器和歌唱者实际上的确使他们的主要节拍迭合起来。不过，这仅仅是一种节奏的复制，而且可能仅仅因为其它一些演奏者已经把节拍交错了。①

假如我们察看一下这样的例子，整个过程就会变得十分清楚，同时它的复杂性也很明显。②下面例子中三个鼓，——“朱佩一朱佩”（Nzupe-nzupe）、“西比蒂库”（Cibitiku）和“坎巴佩”（Kambape）——演奏一首以“西发”（sefa）闻名的引子。“朱佩一朱



例 95

佩”（N）单独开始打击一个3/8组合，如例95。之后“西比蒂库”（C）也打3/8样式，以这样的方式进入，即，它这种样式的第一拍与N鼓的最后一拍重合（例96）这种形式的基础不仅在“西发”使用，而且也在随后的歌和舞中使用。

“坎巴佩”（K）演奏八分音符，它的时值与其它鼓所演奏的那些是相等的，但是它们形成2/4拍的组合，而不是一个3/8拍组合。

---

① A.M.琼斯：《非洲音乐》，第294页。

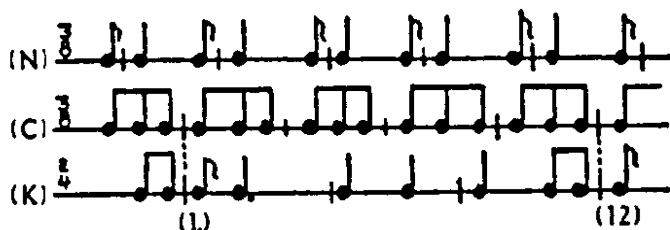
② 所有这些例证均引自A.M.琼斯：《非洲音乐：姆甘达舞蹈》，《非洲研究》1945年Ⅳ，第180—188页；也可参看该作者的《非洲音乐节奏研究》，《班图研究》，1937年Ⅺ，第295—320页；以及R.布兰德：《比属刚果的巨人和侏儒的音乐》，《美国音乐学协会杂志》，1952年Ⅴ，第16—28页。



例 96

这些给予我们这个引子的完整样式(例97)。注意,虽然所有这三个鼓的主要拍子绝没有重合,但是C和K鼓确实每次在第十二个八分音符时达到重合。

"西发"一直继续,直到领鼓给一信号,歌唱和舞蹈即开始。在演奏"西发"的末尾,K鼓从一个四分音符延长至附点四分音符,目



例 97

的是为他将在歌唱与舞蹈过程中,演奏的节奏作出准备。歌和舞以12/8进入,那是真的以8×3/16=24/16组成的。现在我们有四个不同的样式,同时在这样的方式下进行,即,三种音型的主要节拍在每第十二个八分音符时彼此符合一致(参看例98)。之后在唱歌过程中,这组织甚至变得更复杂,因为当合唱进入时,K鼓的节奏改变了。

很清楚,这个乐曲的组织以及其他非洲乐曲与印度和印尼音乐的某些类型具有强烈的相似性。这里我们发现,在印度和其它东方音乐中,同样存在这种运动,即,从节奏和节拍的错综复杂到更大的统一和重迭。有趣的是,我们注意到琼斯(Jones)像萨克斯那样,(尽管完全与他无关),推论非洲音乐中时间组织的作用,与西方音乐中和声的作用相类似。

Sefa. ♩= 140　　Last time

(N)
(C)
(K)

Song and Dance

(N)
(C)
(K)

Cantor: A— Mso— lo, Mfu-mu yanu nda—ni? Chorus: Ee—ya

例　98

所有这些节奏交错是非洲人生活的情趣，是他真正的和声。他被这种节奏和声或者节奏复调陶醉了，正如我们对和弦式和声的反应一样。这明显的主节拍的相互作用使得他不可抗拒，当他听到鼓声，就开始动起他的双脚，他的胳臂，他整个的身体。这对他来说，是真正的音乐。①

霍恩博斯特尔暗含了许多与此相同的情况，当他写道："二拍子与三拍子的结合，一般说来是非洲节拍的特点。主要部分是双重的：一个乐段分解为问题与回答，紧张与松弛，弱拍与强拍。……"②

理查德·沃特曼(Richard Waterman)关于非洲音乐中弱拍节奏

---

① 琼斯：《非洲音乐》，第294页，也参看他的《北罗得西亚和其他地方的非洲音乐》，《罗得岛—利文斯通博物馆应景文集》，牛津大学出版社，第20、78页。

② 埃里奇·M. 范·霍恩博斯特尔：《非洲黑人音乐》，第52页。

的讨论,直接或间接地证实了本研究所作的许多观察。沃特曼从观察下列情况开始,即,为了在那里形成“弱拍”,一系列有规则地循环的节拍,一种正常的节拍,必须在听众的头脑中建立起来。这种节拍,沃特曼叫作“节拍器感觉”,基本上是心理上的:“意识到的有规律的循环节奏参入期待。”①这弱拍是正常律动的偏离。它们必须是不规则的,否则它们也将变成正常的;因为“完全的‘弱拍’与完全缺乏弱拍的样式具有同样的效果;在这个意义上,就是无意义的。”②最后,下面的陈述不能不使人回想起拉格内、格列利安、丹斯和萨金特等所说的那些与克服困难有关的弱拍的作用、不确定,以及通过这些而关系到情感审美的经验:“那么,重音的弱拍分句法,可能威胁,但决不完全地毁坏听众主观的‘节拍器’的倾向性。”③

同时发生的变化在多数民间音乐中并不普遍,它基本上是“独奏独唱的”。但是在爵士乐中则是本质性的。我们发现在爵士乐中,与一个基本节拍相反对的对位节奏以及相对立的节拍样式的使用,与我们曾经在印度音乐的演奏中所看到的那种用法是相同的。爵士乐的程序与“嘎特”的技巧很相似;主旋律、爵士音调与“阿斯塔依”相当,而爵士乐中一个“间歇插句”与“嘎特”技巧中的一个“塔恩”相符合。音调或“阿斯塔依”与“间歇插句”交替,或者“塔恩”与一个一再发生的样式的背景相对立。在爵士乐中,这个背景既是节奏的又是和声的,叫作“连复段”(riff)。在印度,这个背景是节拍的,叫作“塔拉”或“廷塔”(tintal)。同“嘎特”技巧的情况一样,悬念与不确定在对爵士乐的反应中起重要作用。

---

① 理查德·艾伦·沃特曼:《非洲对南北美洲音乐的影响》,《第二十四届国际美洲原始文化研究会议文选》,索尔·塔克斯编,芝加哥,芝加哥大学出版社,1952年版,第213页。

② 同上,第213页。

③ 同上,第214页。

那么，'间歇插句'是一种对严密的精确的结构的暂时的推移，其间即兴的纷乱盛行，人们时时刻刻悬念着，希望它恢复逻辑性。它的效果是加强悬念和不安的因素。这时听众被抛到地图上未标明的混乱的大地上。基本的节奏停止提供它的熟悉的反复重击的界标。独奏眩晕地摇摆着没有支持的希望，然后，正当听众要放弃使他自己重定方向的希望之时，这基本的节奏又恢复了它的有秩序的方式，同时一种解除的感觉油然而生。

在这个过程中，基本的节奏并没有真正地被毁坏。有觉察力的听众在自己的思想中保持住一种它的有规则的律动的继续，即使管弦乐队已停止表明它了。……在无声的律动期间，这种形势是对听众坚持住他的方向的一种挑战。假如他有任何节奏感，他将不甘愿迷失他自己。①

不管这段引语所描述的过程与沃特曼所讨论的那些情况之间的相似性如何，爵士乐的进程还是与那些存在于非洲音乐中的东西有点不同。在爵士乐中，一个清楚的和十分规则的范式（音调），一般在任何节奏的精心制作发生之前就已建立起来了。这使得“间歇插句”成为出自范式的一种明确的偏离。因此，对返回到规则性的期待是这种音乐中一个基本的原则。在这方面，在某种意义上，爵士乐更像印度音乐，其中“阿斯塔依”与“塔恩”交替。在大多数非洲音乐中，紧张在“乐句”中起作用，同时也是乐句的组织和表达的原则。但是紧张不施行全面的组织的功能，除了创造一种变奏形式的类型以外。换句话说，紧张的程度在于各部分之间，尽管不是在它们内部，相对地坚持住。

同时发生的旋律的偏离出现在非洲音乐中，正如它们在日本和爪哇的音乐中一样。葡萄牙语的东非的乔佩（Chopi）音乐家，在木琴上演奏一种支声类型的音乐与爪哇音乐非常相似。当作曲家

① 温斯罗普·萨金特：《爵士乐：热爵士和混合爵士》，第238—239页。

一演奏家发展了一个曲调及其伴奏之后，其它演奏者以他们自己对音调的变型参加进去。休·特雷西报告说，他听到“仅仅在前排就至少有四种在基本旋律上的变奏。”①霍恩博斯特尔②举了一个特别有趣的例子，即，笛子在合唱队演唱的基本旋律线的上方，高出五度演出主要的偏离。谈到笛子声部，霍恩博斯特尔注意到，“它跟随声乐部分仅至半截，即使这样，也不是严格地进行，它在嬉游的偏离中放任自如；然后它重复前半部分以代替进入后半部分，由此将曲调转变为一种固定音型。”③一个木管乐器就其有限的音调曲目原允许的范围跟随这曲调——演奏轻微的偏离，不论因为需要，还是因为构思——而一个圆号则在主音上演奏一个持续音，明显地使用一种二拍子的对位节奏与主要部分的三拍子相对立。

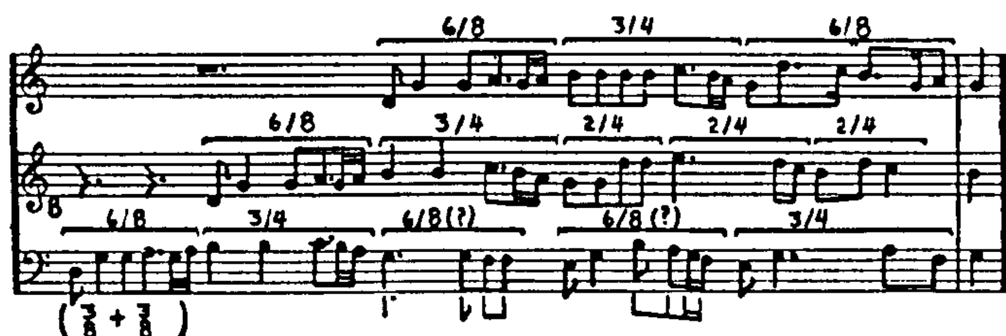
自从文艺复兴起直到二十世纪，同时发生在交错节拍形式中的偏离，在西方音乐中并不普遍。几乎由于定义，一种和声必须被知觉为一种单独的实体，而不是一种独立共存的实体之间的相互作用，调性和声的兴起，意味着一种不断强调垂直的同时性，强调一种主要节拍的符合一致。

不过，在调性和声兴起以前，在西方音乐中，有相当数量的节拍和节奏的交错。例如《康弗特》(Convert)歌曲的开头“梅尤尔克斯没有来，”(Se Mieulx ne Vient，哥本哈根 MS，Thoff 291[8])为十五世纪经常出现的那种非常复杂的实践，提供了一个颇为简单的例

① 休·特雷西：《乔普音乐家们：他们的音乐、诗歌和乐器》，第101页。

② 霍恩博斯特尔：《非洲黑人音乐》，第48页。

③ 同上，第47页。



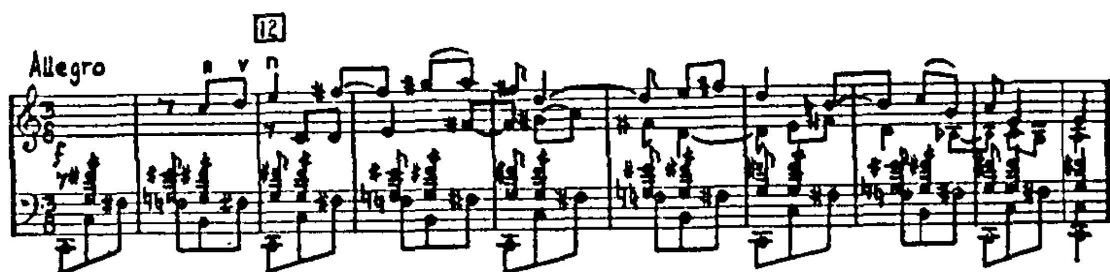
例 99

证(例99)。①交错的存在——6/8与3/4节拍的相对,其后3×2/4与3/4+6/8相对——在此例子中是明显的。不幸的是,因为这样的节拍交错的意义,未在十五世纪的理论或评论著作中加以讨论,我们没有任何关于这些节拍进程涉及情感的审美经验的东西。但是,人们不可避免地感觉到这种音乐通过增加复杂性,在B和G上达到一种节拍上的"协和"。

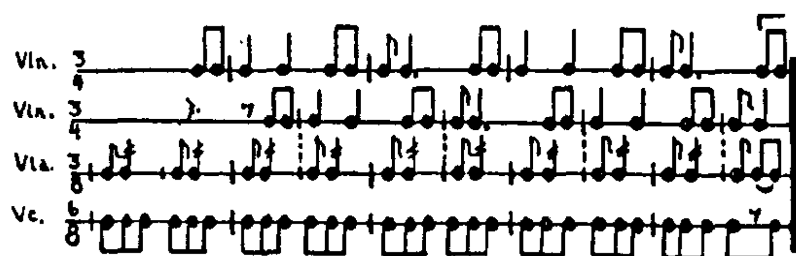
在文艺复兴与二十世纪之间,我们只找到几个节拍交错的例子(如例37)。这并不意味着,在那个时期没有利用这种节奏资源。节拍的组织和偏离采取了其它形式,例如,推迟、先现、间隙和不完整等等,不管是在主旋律线上的,还是在全部垂直组织上的,这些已在第四章以一定的篇幅讨论过了。

二十世纪从它一开始,就在节奏和节拍的资源中寻求并找到灵感。这点,结合一种导向更为线性风格的趋势,已导至更频繁地运用交错节拍,正如例100,巴托克《第三弦乐四重奏》第二段。这里,正像例101所提供的样式的抽象中,可以清楚地看到大提琴的6/8与3/8节拍,而中提琴奏出与第一小提琴3/4节拍相对,而第一

① 感谢斯科特·戈德思韦特教授,不仅因为他唤起我对这种交错节奏范例的注意,同时他还允许我使用了他关于圣歌的誊本。为了看到十五世纪早期更为复杂的例子,可参看A. T. 戴维森和W. 阿佩尔:《音乐史文选》,麻省,剑桥,哈佛大学出版社,1949年版,第51页,No. 48a。



例 100



例 101

小提琴本身则由第二小提琴与之交错。

按照当代一般风格以及巴托克所特有的风格来说，什么是这种节奏交错的意义呢？它表示乐句呼吸的进进出出吗？我们感觉到一种从紧张到所期待的放松的运动吗？至少，在这种情况下，显示出节奏的交错，正是这个乐章的一种规范；因为不仅是上面图示的这种特别作法继续了一些时候，而且节奏的交错几乎是在乐章的开始就出现了，巴托克在这里由他的记谱表明了两个分开的节拍的巧合。

我们还不能概括同时发生的偏离在当代音乐中的运用。新风格的范式还没有清楚地显露出来；当它们显露出来时，同时发生的节拍的偏离，完全有可能被发现为新风格的一种规范。现在，我们只有靠与它们同时使用的其它手段的正常的或偏离的特性来肯定交错节奏的预期效果。

连续的偏离

每首乐曲建立起规范——由作曲家在特定风格的上下文中所创立的旋律、节奏的音型、器乐组合、和声进行等等——它们是特定作品所特有的。这些乐曲之内的规范可能体现它们所依靠的风格的规范，或者它们本身可能成为出自那些规范的偏离。例如，“特勒斯坦”的动机充满了自然音的规范而来的偏离，这是预先设想的，并且涉及对和声进行的正常的同时发生的有意义的改变。这样，由一特定的乐曲所提供的这种基本的材料，可能时常被说成从头就涉入了连续的偏离，这是在这种意义上说的，即，这些材料所体现的偏离，来自风格对话领域中的规范，这些规范在任何特定作品之中，总是居先的。

风格对话领域经常包括可选择的规范，举例来说，有几个旋律的或节奏的模式，在一种风格之内多少有些相等。如果是这种情况，特定样式的被使用，可能会在某种前奏中“演习”一下，以便在作曲家和听众头脑中建立起这种范式。这是印度的“阿拉普”(ālāpa)、阿拉伯的“马卡姆”(maqām)、印度尼西亚的即兴性讲唱“贝巴卡”(bebuka)，更复杂的原始音乐的前奏曲，[①]以及在西方音乐中形成的托卡塔、幻想曲和引子的主要功能之一。[②]这种“前奏”——几乎在一切类型的音乐中所形成的一种实际情况——的重要性和意义在于它们由暗含的一种前提所支持，这前提就是，从习惯地期待着的规范而来的偏离过程是形成和塑造音乐体验的基本力量之一。因为在所有关于此种“前奏”的论述中，有一点弄清楚

---

① 参看特雷西：《乔普音乐家们：他们的音乐、诗歌和乐器》，第91页。

② 这样一些自由的前奏，可能最终成为在这种风格以内多少有些标准化的、可能成为很好地固定的形式，这些形式本身是这种风格的范式。

了，这“前奏”服务于建立规范，乐曲的主要部分将与这些规范一起运转起来，而且，这乐曲将以这种方式或那种方式偏离规范。如此建立起来的规范便于人们对以后出现的偏离有知觉和反应，因此它是唤起情感和客观化意义的必要条件。①

这样的一些引子包含相当大的旋律和节奏的自由，而且，一般说来，它们并非塑造良好的、独立存在的模式，这就引导人们去思索，它们是否执行正式的功能，唤起紧张和期待。他们所以这样作，推测起来有几个理由。首先，在特定的文化背景中，听众知道“阿拉普”、“音取”、“西发”等等，不是真正的乐曲，而仅仅是主要事件的一种先兆，更为经常地是，不知道它将卷入舞蹈还是歌唱，或者二者皆有。同时，那也只是自然的设想，这些听众期待并盼望着真正的乐曲。其次，像我们已看到的，一个刺激物系列在所认定的风格背景之内，塑造得不像被指望的那样好，就会唤起对更好表达和更为明显的样式的期待。

一旦这样的一首前奏或引子已经出现过了，那么，这首乐曲特有的节奏的、旋律的与和声的范式通常也就出现了。一般说来，这些范式不仅相对地结构良好，而且看来尤其如此，因为它们已由引子中的那些表达得更为软弱的样式先现过了。然后，这些范式变成随后来到的偏离的基础。

不幸，音乐理论家和人类学家主要涉及风格的描绘和列表显示，并不涉及审美效果。由此他们往往只在最广泛的意义上讨论过程和连续偏离的意义。他们只不过告诉我们，民间歌手、原始音乐

① 萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，第191、285和290页；斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，第281页；哈里奇—施奈德：《日本宫廷音乐现状》，第60页；琼斯：《非洲音乐：姆甘达舞蹈》，第185页；以及孔斯特：《爪哇音乐》，第301—311页。尽管这些前奏有时也作为展开的乐曲在起作用，其中，个别的演奏者可能在即兴创造中展示他的创造性和精湛技巧，但这并不是它们基本的审美功能。

的音乐家以及东方作曲家以一种精心的多少有些自觉的方式确实在改变它们的材料，之后，他们描绘和说明有关的过程。但是关于这些过程，对于艺术家的情感的审美的意义，我们听到的比较少。
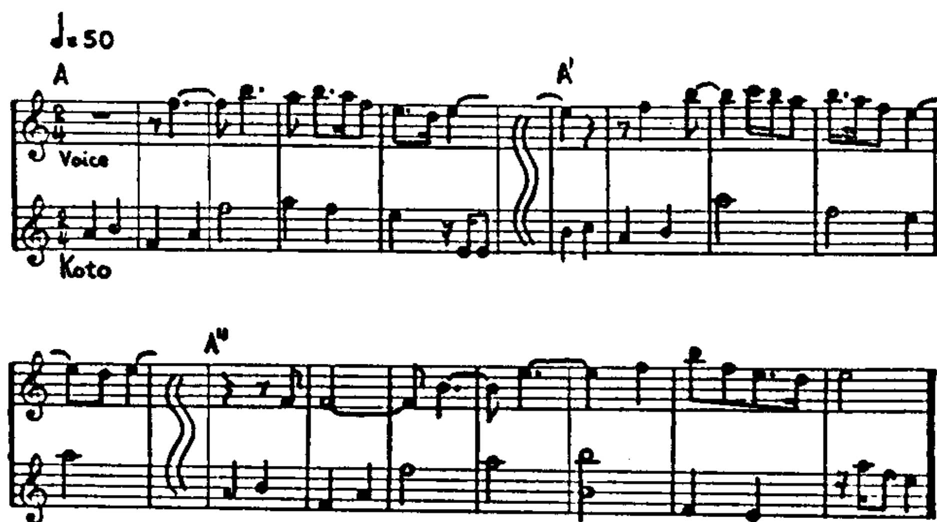
几乎所有关于东方音乐的著作，强调音乐中变奏的出现，并且承认它在几种被看重的风格中的重要性。尽管出自乐曲中间的范式的最大的变奏（偏离），一般发生在一首歌曲或器乐曲的中间，精确的反复，即使在开始或结束，几乎不为人所知。再者，人们经常得到这种印象：如在民间音乐中，真正的范式实际上不是由作曲一演奏家提供的，而是存在于音乐家和听众的头脑以及习惯性的反应之中的。换句话说，开始的动机本身是“变奏”——出自某种文化风格的理想型式的偏离。

涉及这个材料的难题是关于解释的问题。事实非常清楚。即使对例102所给的这首日本歌曲仓促地一瞥，就可看出所摘引的三句诗行之间存在连续的偏离（变奏）。[①]对于西方人的耳朵，看来是清楚的，即，这样的连续偏离——节奏和节拍的移动以及在音序列上的变更——强化情感的审美的活动，但是缺乏来自那些与这种风格合调的人们的习惯反应的明确的证据，这样一种解释，可能产生对这种乐段意义的误解。

虽然为这种偏离的情感的审美意义的解释寻找直接支持的书面证据是困难的，但是利用其它间接的证据是可能的。因为不同类型和程度的偏离容易出现在协作之中，并在情感的审美经验的召唤下相互支持。例如富于表情的音高的偏离，经常使用在与明显的装饰音的迭合中，就像在印度音乐中那样。旋律的和节奏的样式的

---

① 我只引证戴维森和阿佩尔所提供的歌曲的开始部分、诗句部分，不引证歌曲的连结材料部分（《音乐史文选》第3—4页）。请注意连续的和同时发生的偏离二者的出现。不仅是日本笙部分和声乐部分从诗句到诗句在旋律上和节奏上发生变化，而且在每个诗句之内，那伴奏还从歌曲本身进行偏离，反过来也是这样。
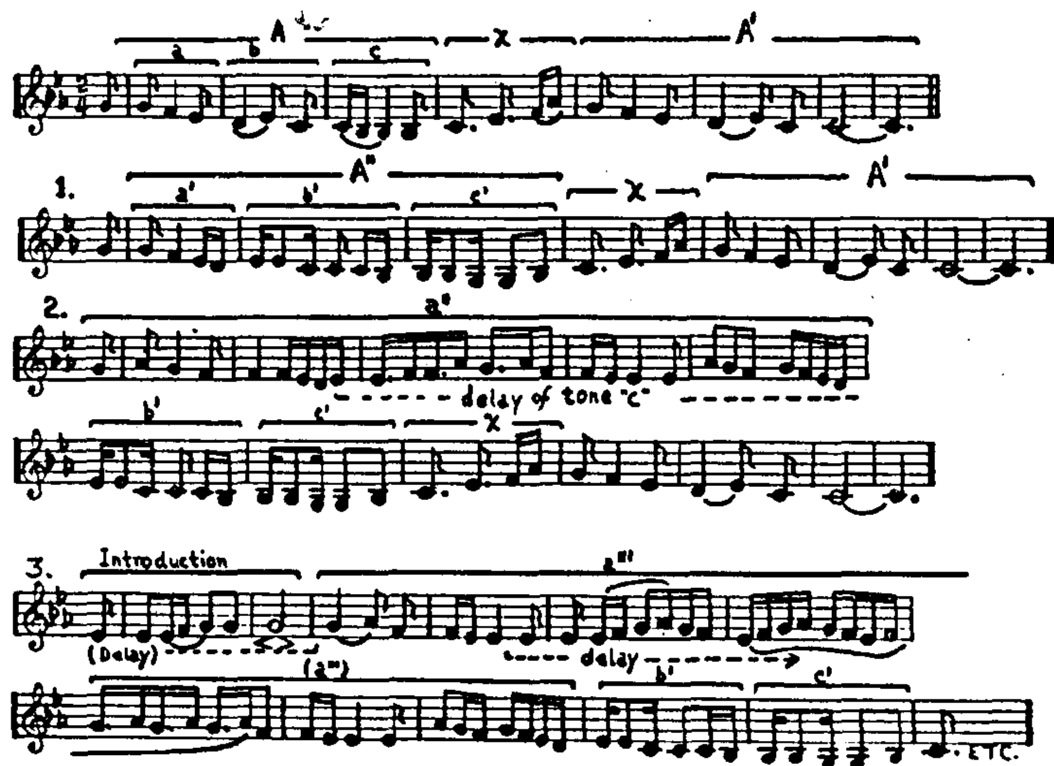


例　102

间断与形态的弱化总是伴随着半音阶的模进和模棱两可，就像在西方音乐中那样。同样，连续的偏离易于卷入增长的装饰音，一种同时发生的偏离的强化等等，这点看来大体属实。并且，因为连续的偏离通常与其它类型的偏离相联系，而这些偏离显示出具有一种情感的审美的功能，连续的偏离本身也履行一种与之相似的功能，这种设想是合理的。

连续偏离的过程和效果在印度音乐中特别清楚。下列南印度乐曲（例103）“帕拉威”（pallavi，南印度对“astai”所用的术语），意思是“萌芽”或“发芽，”包括三小节旋律（A），一个连接的小节（*x*），三小节音调的重复（A′）。①很清楚，在第一次完整的重复部分（1）中，音调只发生轻微的改动；为眼下的目的，这些改动当中最重要的是D音发生在第一小节，而不是第二小节。但是当音调（2）第二次重复时第一变奏（*a*″）的开始小节扩展成五小节了。这个延长实现了一种审美的功能，不仅是因为那个来自“帕拉威”先前出现时所建

① 斯特兰奇韦斯：《印度斯坦音乐》，第282—283页。

立起来的范式的偏离，而且也因为它服务于推迟被期待着的主要音C的到来，而C音则反复地暗含在下行音阶g-f-e和f-e-d之中。似乎也有可能把“帕拉威”扩展了的前半部分考虑为导致未扩展的正常的后半部分，由此创造不同趋向的一种等级。在第三变奏(3)，主题的第一小节，扩展得更远一些(达9个小节)，部分地通过弱起拍子所附加的东西，推迟了开始那个动机的到来。此种连续的偏离



例 103

由斯特兰奇韦斯将其与情感的和审美的作用联系了起来。①在近东的犹太和拜占廷圣歌中，主旋律程式安排中的连续的偏离和这些程式的装饰音，比在印度或远东音乐中所形成的那种类型的变奏包含得更多。②

---

① 斯特兰奇韦斯:《印度斯坦音乐》，第十一章。

② A. Z. 艾德尔森:《犹太音乐》，第24—25页。

对旋律结构的考察搞清了一点，这些旋律都是由有限数量的程式建立起来的，那些音的短小的组合，对于调性和旋律的回声是有意义的。

大量的拜占廷旋律能被缩减到一种有限数量的原型这个事实，可能导致对拜占廷作曲家的创造质量的错误判断。……他不得不运用并连结的这些旋律原型‘阿佩切马’（apēchēma），在他的心目中乃是神圣的赞美诗的回声。作曲家的作用在于通过把它们连结在一起而给予那些旋律以新的框架。①

埃尔斯惠尔·韦勒茨（Elsewhere Wellesz）把这种类型的连续的偏离与审美愉悦联系在一起。

这种技巧的优点很明显。会众在每一种新的《斯泰切朗》（Sticheron）中，听到著名的音乐短句，但它是在一种不同的安排之中，并且由新的过渡乐段连结在一起的。在倾听那些熟悉的而又是以任何一种未料到的方式连结起来的音乐短句时，他们可能得到愉悦，正像一个现代观众在交响乐的一个乐章中，听到主题的再现所得到的愉悦一样。②

在新旋律和新动机机敏的序奏中所取得的愉悦，似乎比韦勒茨设想的那种还要多。艾德尔森（Idelsohn）注意到，灵巧的将一支新旋律引进来改变圣歌的过程，在也门的歌手中被认为是“最高的艺术”。③

不仅在近东的圣咏中，而且在所有国家的大量的民间音乐中，这种作曲形式都是特有的。“在所有民歌中，在德国名歌手的艺术中，在路德的众赞曲中，在卡尔文的诗篇中，以及回到格里高利的

① 埃冈·威尔茨：《拜占廷礼拜仪式的歌词与音乐》，《音乐季刊》，1947年 XXXIII，第306—307页。

② 埃冈·威尔茨：《拜占廷音乐与赞美诗的解释和文献》，伦敦，牛津大学出版社，1949年版，第286页。

③ 艾德森：《犹太音乐》，第370页。

圣咏中，这种镶嵌工艺是相当明显的。”[1]

东方音乐情况亦然，甚至在一首民间歌曲的一个单乐段的艺术表演中，一定意义上，都涉及连续的偏离。因为民歌，当它从任何特定的实现状态区别出来时，是一种理想的类型，它存在于歌手以及听众的头脑中，就像一种规范（不是平均标准）；而民歌手的演出，假如不是一种装饰，至少是出自这理想的类型的一种偏离。让我们把这问题作稍微不同的处理：标准的理想的类型实际上决没有演出过，只存在于群组的集体意识中，存在于传统之中。

不过，民间歌手还是经常意识到什么是曲调，什么是装饰。海伦·罗伯茨在一篇关于民歌变奏的有趣文章中讨论了这整个过程连同它的审美的情感的意义。

在牙买加工作期间，罗伯茨发现，民间歌手们承认那种存在于他们所继承的口头材料的根本基础与他们自己对该材料所进行的创造性的加工之间的区别。歌曲的各声部可能重复“艾德·利比图”(adlibitum)，同时这种自由地重复一部分的过程，被给予特殊的语义认可：叫作“双重”。在“双重”中，最为自由的装饰是允许的。本地人在这些即兴演奏中得到特别的愉快，并报告说此种重复“使其可爱。”[2]不仅就重复而论，歌手被允许自由，而且在关于这首歌曲的几个短句的顺序方面，也有相当的活动余地。一位歌手告诉罗伯茨说：“你知道，围绕着关于‘阿基’(akee)的歌唱，你可以在中间或在末尾改变它。”[3]

装饰音作为艺术表现的方面也受到认可。更为显著的偏离被称之为“炫耀乐段”。按照罗伯茨所说，装饰音的技巧，炫耀的技巧

---

① 萨克斯：《古代东西方世界音乐的兴起》，第84页。

② 海伦·H. 罗伯茨：《在牙买加实地考察基础上的民歌变体研究》，《美国民俗学杂志》，1925年，XXXVIII 第155页。

③ 同上，第168页。

已达到一种自觉的水准，它“简直相当于即席作曲”。①

以下事实提供的证据，说明此种歌曲确实是一种理想的类型：本地人认为歌曲的主线，同样需要保持歌曲的一致性。这种变奏过程往往在器乐的演奏中更为明显，在那里，歌词的出现既不起一种约束作用、保存影响的作用，也不作为一种轻微的偏离的“自动的”原因。罗伯茨听到的一位长笛演奏者是一位特别有才艺的音乐家，她关于他的演奏的报导是最有趣的。

> 没有一个人更有能力精确地演奏完一个声部，可是他却似乎罕见地能作到。要装饰曲调和以曲调自娱的强烈愿望比起任何精确地重演要强烈得多。我曾对他吹两段口哨，并强调其不同，他欣然会悟，但当问到他，哪一段是精确的时候，他会笑着回答说，那没有什么不同，假如人们有那条线索的话。他说：那些装饰并非这曲调所专有，它们总是（或者差不多总是）保留着相同的东西，所以它的确在限制之内，而要确定这些限制又颇为困难。②

偏离与审美愉快（和审美演奏）之间的关系在这篇文章中始终被强调。按照罗伯茨所说，这些民间音乐家们编织“变奏于每次机会之中。愈是聪明，他们给予你的愉快愈多。”③细节的变化“欣喜地受到欢迎，而且他们自己个性的表现亦在其中。”④

这种材料与已经讨论过的与装饰音有关的那些东西有许多是成对的。因为就民间材料来说，连续的偏离也就是连续的装饰。例104用谱例展现了巴托克对两段民歌的改编，他分析为歌手实际演

---

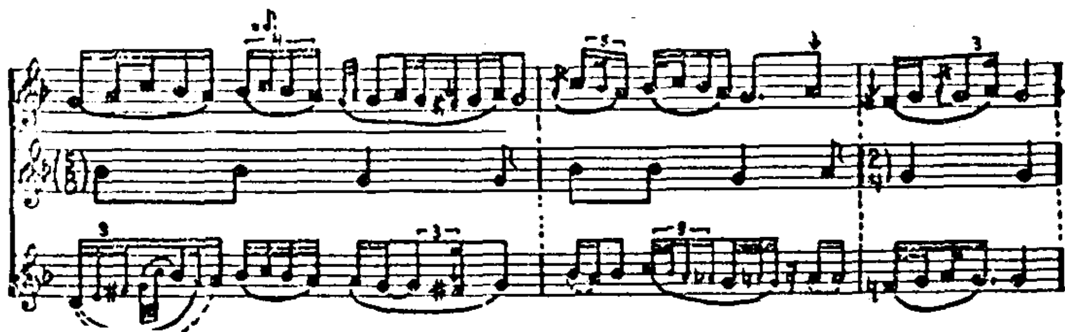
① 海伦·H. 罗伯茨：《在牙买加实地考察基础上的民歌变体研究》，第158页。

② 同上，第167页。

③ 同上，第167页。

④ 同上，第215页。

唱的精心装饰过的段落的基础结构，也一同展示出来。①至少在这个例子中，看来十分清楚，连续的装饰音不是歌词变化的直接的产物。在决定装饰音时，歌词变化的作用经常被过份强调了，因为对



例 104

明确地有着相同歌词的两个段落去进行装饰和变化，与对有着不同歌词的段落所提供的装饰音的变化，几乎是共同的，当然，尽管织体的变化将加强那种改变装饰音的趋势。

真正的爵士乐，正如大多数作者已认识到的那样，是一种在一个基本的背景设计的基础上既涉及同时发生的又涉及连续性的即兴创作的民间音乐。这种背景设计基本上是和声的，尽管这用作变奏的基础的特定的音调也可能是装饰音和偏离的一种重要的出发点。

> 热爵士旋律是即兴的，但是它的结构依附于一个连贯规范的模式，这模式制止它完全混乱。这个连贯的模式是由下面伴奏的和声模进所提供的。……它是简单的和声乐句……在热爵士即兴演奏中提供统一的影响。……这个乐句一遍又一遍地重复，带以偶然的插句，或者来自相似的和弦模进，形成一种“固定音型”，在它之上，旋律的和节奏的变奏建立起来。……在和声的乐句的每个变奏中，一个新的旋律的与节奏的上部结

① 贝拉·巴托克和艾伯特·洛德：《塞尔博—克罗地亚民歌》，第114—115页。

构由热爵士演奏者即兴演奏出来。①

这里，同样，音乐的审美效果既依靠听众对基本的大体方案（它是规范，偏离出自它才得以形成）的意识，同时又依靠他对互相跟随的连续的偏离进行比较的能力。

在原始音乐范围内，在连续的偏离与情感反应之间建立一种关系是相当困难的（参看第278页）。许多观察者仍然注意到这样的事实，即，原始音乐家的确从音乐，特别是从变奏的过程派生出审美的愉悦。例如，威拉德·罗德斯（Willard Rhodes）讨论了美国印第安人不同部落的歌手们，把审美的演奏兴趣展示在彼此的歌曲之中，特别是在不同部落的歌手们演唱同一首歌曲时更是如此。②这种在原始音乐中连续的偏离的审美的重要性，也被琼斯注意到了。

> 不过，那种认为这些曲调一遍又一遍地重复而根本没有变化的想法是十分错误的。不仅有变化而且是频繁而精致的。这儿轻微的改变，那儿一个特殊的音，为那些明白他们正在欣赏什么的人们，造成完全的不同。……这完全是一个细微差别的问题，同时只有富有经验的欧洲听众，能够知觉并欣赏这种明显的重复和精致的变奏的精巧的复合。③

间接的证据

音乐的意义，无论是审美的还是情感的，当反应的趋向被阻止时便被唤起，提出来支持这一前提的证据并不限于第六章与第七

① 萨金特：《爵士乐：热爵士与混合爵士》，第156—157页。一种共同的固定低音，一种共同的和声模进的运用，也能够在西方十六、十七世纪的艺术音乐中找到；关于这些低音与在热爵士中发现的那些东西之间的关系，参看奥托·冈博西：《布鲁斯的起源和历史》，第382—389页。

② 威拉德·罗德斯：《北美印第安音乐的文化移入》，第130页。

③ 琼斯：《非洲音乐》，第292—293页。也可参看特雷西：《乔普音乐家们：他们的音乐、诗歌和乐器》，第91页及其后数页。

章。这些章节所提出的那些本应叫做直接的证据。这些材料已牢靠地证实了在趋向的被阻止(偏离)与情感的审美反应之间的联系。而且尽管这种证据不是详尽无遗的,但却是清楚地有代表性的。

本书的中心论点也是由不太直接,然而同样有说服力的,或同样重要的考虑所支持的。首先,已有可能为分析非常不同的风格和不同文化水准的音乐提供一个基础,这事实本身是有说服力的。因为它表明所提出的情况已达到一个普遍可使用的水平。

其次,提出的前提已为许多迄今尚未解决或尚不知道的问题作出合理的和一致的解释提供了基础。例如,它已导致在审美分析中对格式塔概念的一种新的和富有成果的运用;它已解释西方音乐中小调的易感性,而不求助于数学上的神秘主义。使用这个前提的必然结果是我们能够理解和解释以前仅只被描绘的过程;例如,调性系统(趋向导致等距离)的“填充”,装饰音的运用,音乐模式末尾的新的音调的引入,以及拙劣地限定的样式过程的功能等等。

最后,音乐理论不存在于某种显著的、互不相干的孤立状态之中,强调这点是很重要的。假如是富有成效的话,那么,音乐理论应该不仅是内部的一致,而且它必须与其它思想领域相关的概念和理论也相一致。由此,这是很有意义的,就是本书中所提出的许多概念,在游戏理论和信息理论中有明显的对应部分。对此,只引一个例子:看来有可能使一个趋向的被阻止,(它必然引起不确定和一种意识到的可选择的结局),与信息论中的熵(平均信息量)的概念等同起来。

一种理论之所以有价值,不仅在于它所得到的结论和它所解释的现象,而且也在于它所导致的问题和发现。假如本书所提出的思想能导致新问题并通过它们得到新的答案,假如它们能导致老问题的再形成,并通过这些及于新的方法论,以及假如它们能导致更加富有成效的音乐分析和评论,那么这将是对它们最好的和最终的确认。

第八章　想象过程、内涵和心境评注

想象过程与感情经验

迄今为止讨论的感情经验是从一系列的音乐刺激物与一个懂得所听音乐的风格的个人之间的相互作用所造成的。因为形成这种感情经验的力量唯独是音乐的，所以感情经验的形态将与使其得以形成的这种音乐作品的形态相似。

并非所有的感情经验都像这样直接。音乐唤起感情经常通过意识到的内涵中介或者不自觉的想象过程。一瞥、一声或一阵芳香引起关于人们、地方和经验的半遗忘的思想；激起“混合着记忆和愿望”的梦；或者唤起意识到的参考物的内涵。这些想象，无论自觉的或不自觉的，都是真正造成感情反应的刺激物。简言之，音乐可能引起想象和一系列的思想，而这些，因为与特定的个人的内在生活的关系，可能最终在感情上达到顶点。

不过，假如这种想象过程真的不被意识到，我们就永远不会知道它们。“……只有感觉贯穿在意识到的状态中，感觉由某些事物所唤起，而主体对于这些事物是十分无知的。自觉的心理状态似乎对这种孤立的脱离肉体的精神现象有抵触：它们使人感觉病态和不安。因此，一个理性过程立即展开，当感情升起的时候，在此刻，无论是什么处在注意的焦点上，就被认为是它的直接原因。”①

---

① J. T. 麦克迪：《情感心理学》，第568页。

因此，许多直接地归因于音乐的刺激物的感情经验，可能就事实而言，是不自觉的想象过程的产物。任何有关这种经验的讨论都明显地不可能，因为无论是我们还是这主体本身都不能知道有关这种不自觉想象过程的任何情况。

不过，想象过程常常是有意识的。听众对于他在倾听音乐过程中的联想是清醒的。自觉的想象过程可能是私人的，只与特定的个人的特殊经验有关，或者它们是集体的，在这种意义上，就是对于在一种文化之内集合成整体的无数个人来说，它们是共同的。整个集体的想象过程将被归之于内涵。

私人的想象，即使当它们被带入意识时并没有心理的歪曲，也是成问题的，因为，几乎不可能追踪那些既存在于音乐刺激物与所唤起的想象过程之间，又存在于想象过程和作为结果而发生的感情之间的关系。例如，一个“快乐”的音调由于个人的特定经验，却可能引起一种有关忧愁场合的联想。

甚至，原始联想本来与正在演奏的音乐的性格有关，并且适合于它，但是感情经验也可能是私人意义的一种结果，这种意义是为特定的听众的想象所具有的。例如，一种胜利行进的想象可能在既定文化中，与一支乐曲的性格有关；但是联想由于私人的原因却唤起羞辱和挫败的情绪。因此，当想象本身与音乐有关时，它所具有的意义，对特定个人来说，纯粹是个人的。

想象过程，无论是个人的还是集体的，都是向音乐以外转移的巨大诱惑。因为一种想象，尽管它原来与特定的乐段有关，但它本身可能发动进一步的想象过程。不过，这些想象的发展和扩大，可能与音乐刺激物的后续过程无关。也就是说，一种想象可能接着另一种，但不是由于从想象与音乐进行之间得到的联想，而是由于听

众头脑里的想象本身之间产生的联想。①

既非此种体验的形式，亦非其参照的内容——虽然它们可能是感情的——与音乐作品的形式和内容有任何必然的关系，尽管推测起来，是音乐作品激活了它们。真正的刺激物不是音乐结构的一步步展开，而是听众头脑中的主观的内容。

可是，不管有多少具有说服力的能够用以反对这种反应的联系的理由，自觉或不自觉的想象过程看来还是可能在许多听众的音乐感情体验中起到非常重要的作用。确实，即使训练有素的和饶有经验的听众，也经常难以逃脱在感情体验之上的根深蒂固的记忆的力量。②

在这种联系中应该注意到，不仅是记忆经常导致感情经验，而且感情经验本身也趋向于引起记忆和唤起想象过程，这些想象过程是适合于感情经验的特性的，象客观形势所决定的那样，无论是忧愁的或者快乐的、宏伟的或温柔的。换句话说，即使最纯粹的音乐的感情经验也可能引起想象过程，这些想象过程发展它们自己的联想系列，可能独立于音乐连续过程之外。

内　　涵

就内涵来说，当从想象过程区分出来时，都意味着那些联想是同一文化的一群人所共同分享的。内涵是联想的结果，是在音乐组织的某些方面与音乐以外的经验之间造成的。既然它们是涉及人与社会之间的关系的，因此不仅在一定文化的群体中，联想的作用

① 描写性的节目单和诗歌评论的危险在于：它们启动这样的想象过程，这些想象后来的发展与音乐本身无关。

② 关于记忆和感情之间的关系的详细讨论，参看戴维·拉帕波特：《情感与记忆》。

过程应当是共同的，而且对于这个群体的成员来说，概念或想象应当具有同样的含义。这种概念，可能在文化思考中，在某种程度上是标准化的，对于这群体的所有成员来说，它们可能是具有相同意义的分类概念，从而对之采取相同的态度。例如，在西方，死亡往往被描写为慢拍子和低沉的音域，而在某些非洲部落，则被描绘在疯狂的音乐活动中；这种结果仍然来自对死亡的态度，而不是来自人类头脑中联想过程的不同。在这种特殊方式中，那种在音乐中被认识或被描绘的内涵，离开了该文化的信念和态度是无法理解的。

某些内涵完全是传统的。联想靠邻近状态（或接触）；即音乐材料的某些方面和它们的组织，凭借重复与有关参照性的想象联系在一起。一定的乐器与特定的概念和思想状况相联系。比如，对西方听众来说管风琴与教堂相联系，并通过此种情况与虔诚行为、宗教信仰和态度相联系。锣由于邻近状态而与东方相联系，并经常含蓄着神秘感和异国情调。事实上，即便在似乎并不预期这种联想的地方，像瓦雷兹（Varèse）的《电离》（Ionisation）那样，它倾向于修订我们对这音乐的反应。一定的调性组织的样式，可能唤起内涵。例如，五声调式，在十九世纪用以描绘田园风光。一定的音程可能用以表示特定的思想概念或情况。例如：巴罗克时期减五度紧密地与表现悲伤和痛苦相联系。或者特别的音调可能使用来引起概念、记忆和想象过程。这在查尔斯·艾夫斯（Charles Ives）的音乐中是一种常用的手段。

一般说来，这类联想都是联合应用的，以便互相加强。假如一位作曲家希望引起虔诚以及那些与宗教信仰相联系的内涵，他将不仅运用适当的乐器，而且也将运用作曲技巧——转调、复调等等——这些也会引起同样的联想。

注意，这些联想都是在一定的文化以内的。锣对于东方来说，将不具有特殊的异国情调的意义，在他们的音乐中，它是普通的，尽管它可能引起其他不同的联想。对于在所有音乐中运用五声音

阶的人们来说，以五声音阶为基础的调式也不再含蓄着田园风味，对于专业音乐如此，对于民间音乐也如此。

因为这种联想完全是文化的，并且决不是必然的，它们趋于变化。旧的联想消失了，新的又产生。例如在西方音乐中，竖琴不再像中世纪那样与宗教主题相联系。因为在十九世纪晚期，它们在法国音乐中的运用，使得它们更多可能与一定的温柔的朦胧的情景相联系。

一个特定的时代可能发展十分精细的内涵体系，其中一定的旋律的、节奏的或和声的运用，变成一定的思想状况的符号，或者惯于指示特定的情感状态。巴罗克时期的作曲家发展了这种内涵的体系。其他作曲家，例如著名的瓦格纳创造了他自己的内涵的符号体系，其中一种特定的旋律，不仅或多或少地暗示一般的形象，它还表明和象征一种特定的思想、概念和人物。

假如我们对这种内涵或者指定符号的特殊体系的反应，是真正感情的，那么它们可能成为习惯性的和自动的。这就要求时间和无数次重复既定的联想。我们无需得知一支双簧管是传统的田园风味的乐器。通过一次又一次地听到它被运用在这种上下文之中，通过在文学中阅读有关的牧笛和牧羊人的故事，并且看到这种乐器被描绘在潘(Pan)或者马赛阿斯(Marsyas)的绘画中，我们逐渐地建立起整套的有力的联想。一旦这样一种联想已牢固地建立起来，我们对它的反应，恰恰就像自然的反应那样直接而有力。

无论如何，由邻近状态造成的重要的联想，不过是构成音乐所引起的整个内涵组合的一小部分。由音乐唤起的大多数内涵都建立在以下两个方面之间的相似上；一方面是我们关于音乐材料及其组织的体验，另一方面是我们关于非音乐范围的概念、想象、事物、质量和思想状态的体验。

有大量的根据(有些是不同文化之间的)表明，我们关于音乐刺激物的经验，不是孤立的、特殊范畴的经验，而是与我们关于其

它类型的刺激的经验相似，并且一同继续着的。

音乐和生活双方都被经验为动力性的过程：生长与衰败、活动与休息，紧张与松弛。这些过程是有差异的，不仅因为它们运动的过程和形态，而且也由于它们运动的特性所致。例如，一种运动可能是快或慢，安静或激烈，一贯或偶发，明确地结合或轮廓模糊，等等。几乎所有的经验的样式，甚至那些运动并不直接参予的，都以某种方式在性质上与活动相联系。春天、革命、黑暗、金字塔、一次循环——每一种都依靠我们现在对它的看法，被体验为具有特性的运动。假如内涵全然被唤起，则将是一种趋势把该音乐运动与某种参照的概念或者想象相联系，它就被感觉为展示一种相同性质的运动。

知觉经验的统一，不顾所使用的特殊感官，也由这样的事实所证实，即，在经验中，甚至单个的音乐声音也往往与一般属于感官知觉的非听觉样式的性质相联系，这个趋势是明显的，不仅在西方文化中，而且在东方以及在许多原始文化中也是如此。在西方文化中，例如人们用尺寸（大小）、色彩（浓淡）、色度（亮暗）、位置（高低）以及触觉的属性（粗糙与光滑、尖锐与圆润）等来表示各种声音的特性。此外，应该注意到，这些属性本身之间又是彼此联系的；就是说，体积与位置相联系（即，一个大的对象，一般是与低的位置相联系），而二者又与色彩相联系。①

通过此种视觉和触觉的属性，（它们本身几乎是所有参照经验的一个部分），这些音得以同我们关于世界的经验相联系。由此，假如由一个低音引起任何联想的话，则将被这样的事实所限制，尽管

① 在引证那些与经验的多种感觉系统的特性打交道的有趣的实验以后，科夫卡观察到："按照我们的理论，我们必须推论出，知觉的空间只是一个，而且它能以不同的感觉方式的对象来填充……。"K. 科夫卡：《格式塔心理学原理》第303页。

不是被规定，即，在西方文化中，这些音一般与暗的色彩、低的位置、大的尺寸和较慢的运动相联系。

通常参照的经验本身部分地是由听觉感受的。一个城市、风、孤独，或者人类声音的表情——都有一种特别的声音属性，音乐能够非常成功地以多种多样的形式来模仿它们。此种模仿易于唤起内涵，这些内涵至少与原来制约着音乐组织的那些经验，在某些方面是相似的。

到什么程度，联想从我们的音乐经验与我们关于非音乐世界的经验之间升起，都是文化调节的产物，同时，到什么程度，它们在某种意义上是自然的，也很难说。由心理学家们所作的许多研究，尽管它们提出了在西方文化之内的有关联想一贯性的充分的证明，但是，对于这些反应的自然性问题还是没有什么启发；因为那些受试者在这种实验中，几乎毫无例外，已经被西方文化的信念和态度浸透了。

从原始的和非西方的文化所提供的证明，不是结论性的。所形成的联想在我们看来经常是那种自然出现的。不过，有时在我们看来，内涵是奇特的或不平常的。无论如何，就后一种情况来说，必须记住，由一定的音乐段落所引起的联想，既依靠对那种概念所抱的文化的态度，也依靠联想的作用过程。换句话说，尽管在一定文化中人们对于一种客体或过程所抱的相同的态度，将经常是占优势的，但其他情况也是有的。例如，虽然在我们的文化中，死亡一般被认为是庄严的、可怕的和神秘的召唤者，但有时它也被看作一个老朋友或者一个对人类权利进行讥讽的嘲笑者。同时，每一种态度明显地与非常不同的音乐描绘的类型相联系。

不过，这很清楚：(1)在绝大多数文化中，有一种有力的趋势促使音乐的经验和非音乐的经验相联系。东方的音乐宇宙论，绝大多数原始文化的实践和许多西方作曲家的作品和实践都是这个事实的引人注目的证明。(2)没有特定的内涵是一定的音乐组织不可避

免的产物，因为一种特殊的音乐组织所引起的联想，连同特定的参照经验都取决于人们所持的针对这种经验的文化信念和态度。不过，一旦这种文化信念被理解了，绝大多数联想就显得拥有一定的自然性，因为，它所联系的这种经验，在某种意义上总是相类似的。(3)不管一种内涵看起来多么自然，毫无疑问，它也是通过文化经验取得力量和直接性的。

很明显，一种复杂的和精妙的内涵，是不被声音组织的任何单个的因素所限定的。个别地采取音乐组织的任何一个方面是一种需要，但是绝没有充足的理由去规限特定的内涵。例如，在西方文化中，不可能用巴松管的最低音域描绘年青人的欢乐，单独在高音域中，也是不可能保证这种联想的。音乐组织的其它方面，诸如速度、力度、节奏特性和织体，在确定此种内涵时都起部分作用。

不过，在联想中所达到的特殊性的程度，(达到这种程度，一定的音乐安排就会在这种文化群体所有的听众中引起相同的或类似的内涵)不只是限定这种内涵的若干要素的功能。只要有音乐，所有音乐的要素就要出现。也就是说，总是有织体，无论它是一种单旋律线式的，或者是一个复杂的复调织体；总是有力度的水准，无论它是明显地非常响亮的还是中强的。

内涵的特性，取决于这种声音要素从一种中性状态而来的偏离。一种节拍或许既不快也不慢；一种声音或许既不响亮也不柔和；一种音高或许既不高又不低，或许涉及全面的音域，或许仅是一个特定的乐器或人声的音域。从内涵的观点看，这些都是中性状态。假如声音的某些要素从这种中间状态偏离了，仅仅在这时，内涵才成为明确的。

声音要素与有关中性和偏离是相互依存的。例如，改变音高一般地伴随着力度、音色，有时还有速度。这种关系是物理的也是心理上的。如把每分钟转数为$33\frac{1}{3}$的唱片，用每分钟78转速来放送，

音高将变高，力度更强，音色更尖锐。由此可能建立起一个接一个的偏离。例如，假如速度是快的，音高是高的，那么很柔和的力度就会被体验为一种偏离，这种偏离不仅从中等音量的中间状态，而且也从"意外的中性"而来，在那里快速的速度和高的音，一般都伴随着强的力度。

一般说来，声音样式的要素从中性偏离出来愈是明显，就愈可能引起内涵，而那些内涵就愈倾向于特殊。注意，这一点说明，许多音乐作品唤起内涵的广阔的多样性。因为，由一首乐曲引起的内涵，从总的说来，使用正常音域、中等速度等等，将更多地取决于特定听众的倾向、敏感性，甚于音乐组织本身的性质。

不过，即使在一首乐曲中出现的，音乐材料安排最复杂以及偏离最有效果的地方，它们仅仅是作为引起特定的内涵的经验的必要原因来起作用的。

第一，音乐不像文学或造型艺术，一般说来，后者离开了它们所使用的指定的符号，就不能被理解，而大多数音乐的经验与音乐以外的世界无关，仍然是富有意义的。一首乐曲是否唤起内涵，很大程度依靠听众个人的倾向和训练，同时依靠暗示的出现，无论是音乐的或音乐以外的，它易于激活内涵的反应。

第二，音乐不同于语词符号，或者用在造型艺术中的雕象符号，除几个孤立的例子以外，音乐的声音，在它们的符号中是不明晰的。它们限制和规定联想的可能性，但是它们既缺乏一种明确的音乐的象征意义，诸如瓦格纳那样的，又缺乏由作曲家提供的明确的标题，它们不能使内涵特殊化。音乐材料和它们的组织是一定的内涵的必要条件，但是，因为必要条件的累积永远不等于充分条件，任何经验的内涵的充分条件必须由听众来提供。

音乐不能指明和详述它所唤起的内涵，这个事实已经成为任何有关音乐内涵意义理论化尝试的一个基本困难，而经常被引证。从另一种观点来看，内涵的这种灵活性是一种优点。因为它使音乐

能够表现那些可能被叫作超现实的神话的本质，以及在人类生存中主要的和充满生命力的经验的本质。

> 人类头脑中，有一种不可思议的认识象征的形式的力量；而且，当然它将最容易地利用那些一次又一次不脱离常规地出现的东西。自然的永存的规律性、天体的运动、地球上的昼夜交替、海洋的潮汐，都是在我们自己行为模式之外最坚持重复的形式……它们是最明显的隐喻，传达出生命机能的端倪的概念——出生、成长、衰微和死亡。①

音乐所描述的，不是这些隐喻事件中任何一个，而是使得它们相互成为隐喻的那种共同的东西。音乐表现一般的事情，一种"内涵的复合"，然后在个别的听众的经验中，变成特殊化的东西。

例如，音乐不描述死亡本身的概念或者想象，而是含蓄着丰富的经验的领域，其中死亡和黑暗、夜晚和寒冷、冬天和睡眠以及安静都联结并固定在一个单一的内涵的复合之中。

引起这种内涵的复合的这种相互联系都是建立在人类经验的基础之上的。不仅在多种文化的神话和传说中，而且也在几种艺术中，人们一次又一次地发现它们。例如，上面讨论的内涵的复合，清晰地出现在雪莱的《西风颂》中：

> 西风呵，是你
> 以车驾把有翼的种子催送到
> 黑暗的冬床上，它们就躺在那里，
> 像是墓中的死尸，冰冷，深藏，低贱。……

内涵的复合可能或多或少是明确的。在音色、力度水平等方面

---

① 苏珊·K.朗格：《哲学新解》，第155页。

附加的偏离，可能对限制这种复合的属性有帮助。通过接近或者模仿音乐以外世界所听到的现实的声音过程的联想，也可能在规定内涵的范围方面起作用。最后，内涵也可能通过作曲家所建立的歌词、情节或者标题而明确起来。

最后，听众总要使内涵具体起来。在这种行动中，听众可能利用他在文化上建立起来的想象的贮存，包括那些从文学和神话派生出来的东西，或者他可能把内涵的复合同他自己特殊而独具的经验联系起来。不过，在以上任何一种情况下，在音乐材料和它们的组织与所引起的内涵之间，总有一种因果联系。假如音乐组织是不同的，那么内涵也应该是不同的。

心境

不过，因为内涵不需要音乐经验的伴随情况（参看第286页），一个潜在着内涵的乐段可能不引起任何具体的想象。代之而来，听众可能开始意识到与他自己指明的情感经验有关的这个音乐段落是怎样“感觉”的，以及意识到所观察的他人的情感行为。简言之，这音乐可能被体验为心境或情调。因为不仅是内涵本身与心境有内在的联系（在这个意义上，比如青年与春天传统地被认为是繁茂的和无忧无虑的欢乐的时机），而且引起特定内涵的同样的心理的和音乐的过程，也引起明确的，尽管是较少特性的心境反应。①

在讨论心境和情调的交流中，两个重要的考虑，必须铭记在心。

---

① 可能对于任何内涵复合物存在的基本条件之一，是一种单一心境反应的出现，这种反应对于它所有的组成成分是共同的。实际上，内涵与情调是如此解脱不开地联结在一起，以致每一种内涵的经验，在某种程度上也是一种心境体验。

1. 使音乐成为跟心境和情调结合在一起的，不是那些自然的自发的情感的反应，像在第一章所注意到的，它们经常是弥漫的和无特性的。相反，音乐描绘那些为了更有效交流的缘故，而习俗化了的行为模式，它们被称作“指示性情感行为”。例如，在西方文化中，悲伤由特殊类型的行为传达出来：身体的姿势和自动的行为减至最低限度；脸部表情反映出忧愁的、有节制的情景；声音表情的音域有限且经常是零星的；哭泣是惯有的；同时服装也当作行为的标记。这种特殊的、文化上认可的悲伤的情景，在西方音乐中被传达出来了。但是这种指明性的情感行为不是表现悲伤的唯一可能的方式。在西方文化中，假如悲伤的标准化的表情是另一种样子，例如，假设它是一种不停的和激烈的嚎啕和呜咽，那么，在西方音乐中，悲伤的“表情”将是不同的。

这点很重要，因为它考虑到和说明了在不同文化的音乐之间，心境的表现是不同的。就是说，不同文化可能以很不相同的方式传达心境和情调，不仅因为联想的心理作用过程不同，而且也因为表示心境和情感状态的行为样式也不同。

2. 正如为了更为充分地交流起见，作为交流的行为易于变成习俗化的一样，心境和情调在音乐上的交流，也趋向于成为标准化的。由此，特定的音乐手段——旋律音型、和声进行或者节奏关系——成为程式，它指明一种在文化上编纂过的心境或情调。对于那些熟悉它们的人来说，这一类符号可能在制约反应方面是有力的因素。

联想通过邻近状态在有关心境的音乐的明确性方面起重要作用。一个旋律音型、一套调性关系，或者一种和声进行，与歌词、标题或音乐以外的经验（或许直接指明，或许暗示心境）结合在一起，一次又一次地被体验。例如，在东方音乐中，一个特定调式或者甚至一种特定的音高，可能令人联想起特定的情调或心情，也联想起内涵的概念，诸如冬天、夜晚和黑暗等。一旦这样的联想成为习惯

性的，一般说来，这类音乐刺激物一出现，人们就会自动的引起习惯性的心境反应。仅引证一例：在巴罗克时期的西方音乐中，旋律的程式，为了交流的缘故，被习俗化了，通过与歌词、标题的邻近状态得到精确性和力量，这些歌词与标题是在这种文化与风格之内确定其意义的。

通过相似性而来的心境联想，取决于个人心境体验和他对音乐的体验之间的相似情况。情感行为是一种混合的姿态，一种运动，它的独具的属性按照精力、方向、紧张连续等等而大大地明确起来。因为音乐也通过相同的属性卷入有差异的运动，所以“音乐心境姿态”也可能与行为的心境姿态相似。事实上，因为心境和情调通过声音的曲折变化，得到它们最明晰的表达，对音乐来说，以某种清晰程度去模仿情感行为的声音是可能的。最后，因为自动行为既在指明性的情感行为中，又在音乐经验之中起着值得重视的作用，在指明性姿态的自动行为与音乐姿态自动行为之间的一种相似性，将活跃两种类型的经验之间的相类似的感觉。

象内涵一样，心境或情调的明确性依靠偏离而定。假如声音的要素是中间性的，那么心境的性格化，假如有的话，将大大地依靠听众个人的意向。那就是说，在各种各样的听众的反应中，将没有一致性。但是，这是首要的，事实上，说心境是不明确的，并不意味着感情没有被唤起：在声音要素中，因为缺乏偏离，并不妨碍在那些动力性的进行中富有意义的偏离，它形成我们对音乐的感性的反应。

我们在前边已观察到，想象过程——不管是有意识或无意识的——与内涵经常导致感情的体验。但是，心境反应是否能够结果于感情之中是有疑问的。只是因为听众领悟了音乐对某种心境或情调的明示，并不意味着听众会感情地进行反应。完全有可能意识到行为的意义而没有反应，好像这行为是我们自己的似的。而且即使对描绘出心境或情调的材料的一种移情作用的反应，也不要求

作为结果而产生感情的体验。我们可能同情另一个人的心境而没有我们自己的情感体验。事实上，虽然这种移情作用的行为可能创造一种心理—生理的条件，在这种条件中感情很可能被引起，但很难看出心境和感情之间存在什么直接的因果联系。似乎更有可能是心境仅仅通过想象过程或内涵的中介，结果于感情之中，即，一种心境引起那些早已在个人经验中与特定心境反应联合起来的想象过程，这些想象过程实际上是引起感情的刺激物。①

心境和内涵在感情经验中的作用

不仅是心境和内涵经常引起感情，而且它们也渲染和修饰感情经验，这些感情经验是由前面几章所讨论的音乐过程引起的。反过来也是如此；也就是体现在特定作品中的偏离的特性，用一般的话来说，在调节我们关于作品表明的内容是什么的意见中起作用。举例来说，我们若把海顿第102《ᵇB大调交响乐》的回旋曲的第一主题与贝多芬《华尔斯坦奏鸣曲》(Waldstein)中的回旋曲第一主题相比较，各自表明的特性就很清楚了，海顿的乐曲调皮、嬉戏和生气勃勃，而贝多芬的则流畅、抒情，它们不仅是诸如速度、分句、伴奏、旋律轮廓等因素的产物，同时也是这样的事实的产物，即，海顿的回旋曲的主题相当的不规则、出其不意和“诡计”多端，而贝多芬的回旋曲的主题十分规则，是笔直前进的。一旦听众意识到这些不同的性格，他会明确地对不同种类的乐曲——海顿的机智的和高度精致的突然性，以及对标志贝多芬的惊人而又并非没有预料的对比，作好准备。

---

① 因为连锁反应经常如此迅速地发生，以致没有值得注意的耽搁存在于心境开头的知觉与最后的感情体验之间，中间的刺激物很可能成为涉及某种自觉的认知或对原刺激物(即这种音乐)的重新评价的一种内涵的参考。

在第一章我们已陈述了感情的经验依其所由发生的刺激物情景而有区别和性格化。刺激物和情景二者使音乐经验与“真实生活”经验区别开来。

因为音乐的感情的刺激物，明显地不同于真实生活的参照性的刺激物，在音乐的感情的经验与日常生活经验之间，总是有属性上的不同。从这个观点来看，音乐的经验是独特的。

不过，就音乐来说，能够通过内涵、心境或者一个标题、歌词的运用，去指明那些与音乐以外的经验相似的情景，这种指明，将往往渲染和修饰我们对音乐的感情的体验。我们体验一支旋律，开始在低音区，由长号以强的力度吹出，之后立即由小提琴在高音区以极弱演奏出来，我们对它的体验的形成，不仅是由于它的重复以及在力度上、音区上和配器上的变化而引起的期待，而且，我们的体验也被觉察到的两种手段表明的特性上的变化所渲染和修饰。

最后然而是最重要的，因为我们对一个乐段指明特性的理解，可能影响我们对它在整个作品之中的功能的解释和评价，所以这种对指明意义的理解可能在我们感情经验实际形成中起重要作用。

内涵、心境和美学理论

许多评论家、理论家和心理学家反对在十九世纪音乐中大力强调心境指明和内涵问题，他们近年来，已就有关对音乐引起内涵和心境的反应是否中肯和恰当的问题表示怀疑。

对这种参照的音乐经验的攻击集中于(1)音乐的刺激物与有关反应之间的因果性的联系；(2)不同听众的反应有明显的不同；(3)所造成的反应缺乏明确性。汉斯立克写道，困难在于“一首乐曲与它所激起的情绪之间并没有因果关系，因为我们被激起的情绪

是随我们的经验和易感性而变化的。”①

不过，这些反对理由没有价值。首先，所有对音乐的有意义的反应，感情的审美的与指明的和内涵的，随我们的体验和感受性而改变。对风格的反应是一种学来的反应，同时，对风格的欣赏和学习的能力，二者都要求理智和音乐的敏感性。其次，虽然在音乐与参照的经验之间的因果联系是一种必要条件，但不是充足条件，有一种因果联系，像被证实的那样，不仅靠作曲家在一定的风格之内的实践，同时也靠已经学习过理解这种风格的听众的反应。

当汉斯立克大举攻击这种音乐传达情感的信念时，C. C. 普拉特(C. C. Pratt)也否认内涵的可能性。

> 这些[音调]镶嵌工艺的成形，可能从形形色色的事物和思想接受原动力，而作曲家出于天真，可能相信他已经把他的非音乐的思想体现在声音里面了。颇大数量的更为天真的听众，可能信以为真，觉得他们理解了作曲家的思想。但是，在作曲家可能认为他已经表现出来的这种思想与未经选择的听众群的这种解释(如果要求，他们就会提供)之间，完全缺乏符合一致。要证明这点，只要求最简单的实验即可。……②

这个论据的第一个难点在于“未经选择的听众群”这一措辞。当然，假如他们是未经选择的，假如他们还没有学习过风格问题，他们会给予非常不同的反应。同时，他们的反应体现出意义，这也会是事实。不过，甚至在那些确有相同文化背景并且都熟悉在风格之内建立起来的联想的样式的人当中，内涵也将是多样的。不过，这些变异，尽管有意义，但经常不像它乍看上去那么宽泛。因为经验的样式都是相互连续的，同时因为经验本身能被表现在一个宽

---

① 爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，古斯塔夫·柯恩译，第25页。

② C. C. 普拉特：《音乐的结构形式与表现形式》，《心理学期刊》，1938年V，第150页。

泛多样的隐喻中，对所有的听众，有着相同的潜在意义的一种内涵的复杂性，可能在每次经验中不同地体现出来。换句话说，的确在一种层次（明确意义的层次）上，各种不同听众所接受的思想显然不同，而在另一种层次（象征和隐喻的意义的层次）上，各种不同听众所接受的概念又极其相似。

建基于内涵和心境反应的一种音乐的审美所带有的困难，不在于音乐和参照的经验之间的联想是偶然发生的，或者音乐与情绪之间没有因果联系。困难在于缺乏一个明确的参照的框架，在连续的内涵或心境之间没有因果联系。在文学或在生活中，连续的经验，由发生在它们之间的事件的因果关系明显地联结着。一种压抑的体验后面，由一种快乐的体验跟随着，按照与之连结的事件来看，这种变化是可以理解的。但是，尽管音乐能描述体验本身，假如只是隐喻上的，那么，它不能规定它们之间的因果联系。对于任何特定的内涵和心境的连续，都不存在逻辑原因，无论是音乐的还是音乐以外的。①

对这个论据的证实，可以在器乐的作曲家的实践中找到，他们领会到参照性音乐的困难在于，在连续的心境或内涵之间缺乏因果联系，他们已经寻求运用描写性的标题来改正这个弱点。尽管一个标题的确服务于说明内涵，但它的主要功能不是指明心境或唤起内涵。音乐通常比一个标题所能完成的更为有效。标题所作的

① 人们对变化的需要，无疑是使心境或内涵变化的一种理由，但它对变化的顺序不提供一种理论基础。不过，一旦一种特别的连续已在一个作品中建立起来，我们可能期望这种连续的一种返回，或者，假如各部分之一确实返回了，我们就可能期望其它部分按其已建立起的顺序返回。不过，这并不说明原来连续的顺序。

是，为音乐中所出现的连续的心境或内涵之间提供这种因果联系。①

按照这种看法，标题不是作曲家的纯粹狂想，把一种不必要的和多余的东西附加给音乐中早已固有的意义，也不是一种描绘心境和内涵的尝试。它的功能是去联结它们。标题的巨大的不利在于，它是将听众引向音乐以外的转移的一个有力的诱惑。

① 当然，对于一种心境和内涵的复合物的连续，变成特定风格的一种面貌；以及对于一套心境顺序作为传统的一个部分被建立起来，作出一种理论说明是可能的。十八世纪早期的歌剧作曲家们、歌词作家们和理论家们所经常涉及的正是这个问题，而且为心境的结果制定规则。假如这样一种顺序变成一种真正的众所周知的风格的面貌，那就将不只是建立起一种心境之间的合理的关系，而且还会在音乐经验的具现意义上，有着重要的影响。